Que sais-je?

J.-S. BACH ET L'ORGUE

GEORGES GUILLARD

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

CO
92
C
1000041821

OUVRAGES DE TECHNIQUE MUSICALE
PUBLIÉS AVEC LE CONCOURS DE
NORBERT DUFOURCQ ET MARCELLE BENOIT
Docteurs ès Lettres

Olivier ALAIN, *L'harmonie.*
Marcelle BENOIT, *Les musiciens du Roi de France.*
Jean-Claude BERTON, *Richard Wagner et la « Tétralogie ».*
Marcel BITSCH et Jean BONFILS, *La fugue.*
Marie-Thérèse BOUQUET-BOYER, *Vivaldi et le concerto.*
Nanie BRIDGMAN, *La musique italienne.*
— *La musique à Venise.*
F. BROWN, *La musique par ordinateur.*
José BRUYR, *L'opérette.*
Hélène CHARNASSÉ, *La guitare.*
Michel CHION, *La musique électroacoustique.*
Marie-Françoise CHRISTOUT, *Histoire du ballet.*
Guy CORNUT, *La voix.*
G. DOTTIN, *La chanson française de la Renaissance.*
Norbert DUFOURCQ, *L'orgue.*
— *Le clavecin.*
Norbert DUFOURCQ, Marcelle BENOIT et Bernard GAGNEPAIN, *Les grandes dates de l'histoire de la musique.*
René DUMESNIL, *L'opéra et l'opéra-comique.*
Guy FERCHAULT, *Le concerto.*
Jacques FESCHOTTE, *Histoire du music-hall.*
Bernard GAGNEPAIN, *La musique française du Moyen Age et de la Renaissance.*
André GAUTHIER, *La musique américaine.*
Georges GOURDET, *Les instruments à vent.*
Claude HELFFER et Catherine MICHAUD-PRADEILLES, *Le piano.*
André HODEIR, *La musique étrangère contemporaine.*
— *Les formes de la musique.*
Raoul HUSSON, *Le chant.*
Rémi JACOBS, *La symphonie.*
Simon JARGY, *La musique arabe.*
Nicole LABELLE, *L'oratorio.*
Christiane LE BORDAYS, *La musique espagnole.*
Paul LOCARD, *Le piano.*
Alain LOUVIER, *L'orchestre.*
Armand MACHABEY, *La notation musicale.*
— *La musicologie.*
— *La musique de danse.*
Lucien MALSON, *Les maîtres du jazz.*
R. MANCINI, *L'art du chant.*
Catherine MICHAUD-PRADEILLES, *L'organologie.*
Sylvette MILLIOT, *La sonate.*
Pierre MONICHON, *L'accordéon.*
Carl de NYS, *La cantate.*
— *La musique religieuse de Mozart.*
Jean-François PAILLARD, *La musique française classique.*
Marc PINCHERLE, *Les instruments du quatuor.*
— *Le violon.*
Félix RAUGEL, *Le chant choral.*
Frédéric ROBERT, *La musique française au XIXe siècle.*
Claude ROSTAND, *La musique française contemporaine.*
— *La musique allemande.*
Pierre SCHAEFFER, *La musique concrète.*
Robert SIOHAN, *La musique étrangère au XXe siècle.*
Rémy STRICKER, *La mélodie et le lied.*
Jean de VALOIS, *Le chant grégorien.*
Jean-Paul VANDERICHET, *Les instruments de percussion.*
France VERNILLAT et Jacques CHARPENTREAU, *La chanson française.*
Jean VIGUÉ et Jean GERGÉLY, *La musique hongroise.*

ISBN 2 13 039660 7

Dépôt légal — 1re édition : 1987, mai

© Presses Universitaires de France, 1986
108, boulevard Saint-Germain, 75006 Paris

ABRÉVIATIONS

ÉDITIONS :

BWV	Bach-Werke-Verzeichnis (Schmieder)
BG	Bach-Gesellschaft
NBG	Neue Bach-Gesellschaft
NBA	Neue Bach-Ausgabe
P	Peters
BVK	Bärenreiter-Verlag Kassel
BH	Breitkopf und Härtel

RECUEILS :

OB	*Orgelbüchlein*
Cl. III	*Clavier-Übung III*
L.	Leipzig (18 chorals dits de)
D.	*Dogme (# Clavier-Übung III)*
Sch.	Schübler (6 chorals transcrits)

TECHNIQUE :

P.	Prélude
F.	Fantaisie
T.	Toccata
f.	fugue
ch.	choral
CF	cantus firmus
S.	soprano
A.	alto
T.	ténor
B.	basse
~	environ (~1700)

Les tons *majeurs* sont écrits en *majuscules*. Les tons *mineurs* sont écrits en *minuscules*. Ex. : FA (majeur) ; *fa* (mineur).

ABRÉGÉ DU CATALOGUE SCHMIEDER
(BWV = Bach-Werke-Verzeichnis)

525-530 : *Six Sonates en trio*
531 : P./f. en UT
532 : P./f. en RÉ
533 : P./f. en *mi* (petit)
534 : P./f. en *fa*
535 : P./f. en *sol*
536 : P./f. en LA
537 : P.(F.)/f. en *ut*
538 : T./f. en *ré* (« dorienne »)
539 : P./f. en *ré (violon)*
540 : T./f. en FA
541 : P./f. en SOL
542 : F./f. en *sol*
543 : P./f. en *la*
544 : P./f. en *si*
545 : P./f. en UT
546 : P./f. en *ut* (le grand)
547 : P./f. en UT *(Leipzig)*
548 : P./f. en *mi* (le grand)
549 : P./f. en *ut*
550 : P./f. en SOL
551 : P./f. en *la (Arnstadt)*
552 : P./f. en MI ♭ (Cl. III)
553-560 : Huit petits P./f.
561 : F./f. en *la*
562 : F. en *ut (f. inach.)*
563 : F. en *si (con imit.)*
564 : T./Adagio/f. en UT
565 : T./f. en *ré*
566 : T./f. en MI (ou UT)
568 : P. en SOL
569 : P. en *la*
570 : F. en UT
571 : F. en SOL
572 : F. en SOL (« Pièce »)
573 : F. en UT (inach.)
574 : f. en *ut (Legrenzi)*
575 : f. en *ut*
576 : f. en SOL
577 : f. en SOL (« gigue »)
578 : f. en *sol* (petite)
579 : f. en *si (Corelli)*
580 : f. en RÉ
581 : f. en SOL
582 : Passacaille et f.
583 : Trio en *ré*
584 : Trio en *sol*
586 : Trio en SOL
587 : Aria en FA *(Couperin)*
588 : Canzona en *ré*

590 : Pastorale en FA
591 : *Labyrinthe harmon.*
592-597 : *Six Concertos* (transcrits)
598 : *Pedal-Exercitium*

599-644 : *Orgelbüchlein*
645-650 : 6 chorals transcrits (« Schübler »)
651-668 : 18 chorals divers (dits « de Leipzig »)
669-689 : Troisième partie de la *Clavier-Übung*
690-713 : Chorals divers (dits « Kirnberger »)
714-740 : id. (dits « Supplément » ou « Reliquat »)
741-765 : id.
766 : Partita en *fa* — 767 : Partita en *ut*
768 : Partita en *sol* — 770 : Partita en *mi*
769 : *Variations canoniques*

AVANT-PROPOS

En cette année 1985 qui fête le tricentaire de la naissance du Cantor de Leipzig, notre contribution a le simple désir de proposer un guide pratique à l'organiste, au musicien et à l'auditeur de bonne volonté.

Ainsi, tous ces renseignements vérifiés aux meilleures sources, ces brèves analyses, ces chapitres complémentaires éclairant le sujet principal, tout devrait renvoyer le lecteur curieux aux admirables études citées dans la « bibliographie sommaire » (Dufourcq, Alain, Chailley, Williams, Smend, Basso, etc.).

Nous avons parfois jugé utile de faire état de récentes hypothèses (P. Williams, P. Vidal, K. van Houten, etc.) : elles attestent de manière non négligeable la magnifique vitalité des études actuelles sur Bach et la fascination qu'exerce ce continent musical.

L'œuvre d'orgue de Bach étant rarement assimilable à un divertissement aimable, nous n'avons pas cru devoir gommer certains aspects techniques. Mais — que le lecteur néophyte se rassure — ces considérations font moins appel à des connaissances spécialisées qu'à une réflexion soutenue et à une conscience aiguë. Cette musique, l'un des plus nobles monuments de l'esprit humain, les mérite amplement.

Nous tenons à exprimer notre gratitude à Norbert Dufourcq, qui a suscité cet ouvrage avec un parfait désintéressement. Et ce volume n'aurait certes pu voir le jour sans les patients et constants encouragements de ma femme, à qui va toute ma reconnaissance.

INTRODUCTION

« L'œuvre de Bach parle à tous, même à celui qui n'est pas musicien. Une comparaison peut nous le faire comprendre. Il est des instants dans la vie, où se détache de nous tout ce qui est extérieur, apparence, artifice. En de tels instants, nous expérimentons la vie comme un événement de la nature et nous ressentons ses motifs éternels : naissance, sommet de la volupté, abîme de la douleur, mort. C'est le sentiment d'un destin contre lequel nous ne pouvons rien, paûvres hommes ! C'est comme si la sève de la vie sourdait à présent de l'arbre que nous sommes, elle n'a pas un goût de douceur, elle n'est pas énivrante, elle est rude et amère et cependant pleine d'arôme. Ce qui est merveilleux en elle, c'est sa force, — et cette force est la vérité. La musique de Bach a ce goût-là ; c'est toujours la vérité, l'authenticité. C'est le Logos, le sens ultime de tout être qui prend corps dans son œuvre. »

Ainsi s'exprime le grand pianiste Edwin Fischer dans ses *Considérations sur la Musique* (Ed. du Coudrier, 1951). Et certes, pour l'organiste contemporain, Bach représente bien cette sève vitale dont parle Fischer. Son œuvre constitue la référence obligée : pierre de touche du virtuose, pain quotidien de l'apprenti, réserve inépuisable du serviteur liturgique, morceau de résistance de tout récital, sommet d'une carrière discographique, idéal sonore d'un projet de facture, etc.

En son temps — véritable âge d'or de l'orgue — Bach eut pourtant de fameux concurrents : Telemann, Couperin, Rameau, Scarlatti, Haendel. En regard de celle de Jean-Sébastien, leur production pour l'orgue est quasi insignifiante. Doit-on incriminer l'instabilité de virtuoses itinérants, un goût plus prononcé pour le clavecin et les feux de la Cour, une foi

plus tiède ? Doit-on supposer des œuvres perdues à jamais ?

Quoi qu'il en soit, l'orgue manifeste au plus haut degré l'évolution créatrice de Bach, comme le démontre le tableau suivant inspiré de K. Geiringer (*op. cit.*, p. 140).

1. **Jusqu'à 1708** (jusqu'à 23 ans) : Arnstadt, Mühlhausen. Période de *jeunesse*. Le jeune autodidacte assimile en copiant et en étudiant minutieusement la musique des autres. Les œuvres, inventives, expressives, pleines de fraîches couleurs, sont aussi souvent trop longues et morcelées. Premiers chefs-d'œuvre : *Capriccio sur le départ...*, *Actus tragicus*/106.

2. **1708-1717** (23 à 32 ans) : Weimar. Période de *transition*. Il découvre la plastique claire de la musique italienne (chaleur lyrique + vitalité rythmique). Période essentielle pour l'orgue, outre de nombreuses et belles cantates (*Passacaille*, *Toccatas en* UT/564, FA/540, *Orgelbüchlein*, première version des chorals dits « de Leipzig », *Concertos transcrits...*).

3. **1717-1723** (32 à 38 ans) : Cöthen. Période de *maturité*. Sommets de la musique profane et du clavecin au détriment de l'orgue. Mais cette abstinence de musique sacrée avivera sans doute le désir profond de la reprendre dès que possible.

4. **1723-1729** (38 à 44 ans) : Leipzig. Cantor à Saint-Thomas, ses obligations font naître une énorme masse de cantates d'église couronnées par la *Passion selon saint Matthieu*. L'organiste ne trouve guère le temps d'écrire que les *Six Sonates en trio*.

5. **1730-1744** (45 à 59 ans). Période de *crise* : animosité et/ou mépris de ses supérieurs. Bach tente de se gagner un public : publications diverses, œuvres plus immédiatement accessibles (cantates profanes, concertos pour clavecin). Pour l'orgue, la monumentale *Clavier-Übung III*, d'une haute portée spirituelle.

6. **1744-1750** (59 à 65 ans). Il tourne le dos à la mode (retour au *stile antico*). Il délivre son testament artistique qu'il confie à l'orgue : *Variations canoniques*, 18 chorals dits « de Leipzig », *Art de la fugue*.

BIBLIOTHÈQUE AURILLAC MUNICIPALE

CHAPITRE PREMIER

L'INSTRUMENT

I. — L'orgue avant Bach

La mise en évidence de ce domaine amène souvent à trois lieux communs musicographiques : 1. La seconde moitié du XVIIe siècle (1650-1715 environ) représente un véritable âge d'or de la facture d'orgue en Europe. 2. En corollaire, cet âge d'or a produit une riche moisson d'œuvres, de compositeurs et de styles d'une admirable variété. 3. Vers 1715, le jeune Jean-Sébastien Bach avait déjà su flairer tous ces courants de facture et de musique et, sans presque bouger de son Allemagne du Centre, il avait fait son miel de tout et réalisé une extraordinaire synthèse du génie européen de son temps.

Cette troisième affirmation courant en filigrane à travers tout ce livre, il convient donc simplement de vérifier la première.

Il s'agit en fait d'un deuxième « âge d'or », car déjà au XVIe siècle les Pays-Bas s'étaient imposés comme un foyer ardent d'où surgiront l'orgue classique français d'une part, l'orgue baroque nordique d'autre part. En ce même siècle, l'Espagne et l'Italie élaboraient chacune de leur côté un type achevé de facture spécifique.

Donc, en ce milieu du XVIIe siècle, il nous faut distinguer six centres principaux de facture : les Pays-Bas, la France, l'Allemagne du Nord, l'Allemagne du Centre et du Sud, l'Italie, l'Espagne et l'Angleterre. Des deux derniers, il est probable que Bach n'eut vent ni de l'instrument, ni de la musique, ce qui nous autorise à les laisser de côté.

A) *Italie.* — Bach n'a sans doute jamais joué l'un de ces fameux instruments avec ripieno qui s'était imposé dès le XVe siècle et qui s'est prolongé avec une belle constance jusqu'au XIXe siècle. A cette orga-

nisation typique du plenum, il faut d'ailleurs ajouter d'autres caractéristiques : des jeux de flûtes hors ripieno (en particulier la 12e, notre nasard 2 2/3), la « voce humana » (doublure désaccordée du dessus de principal), quelques jeux d'anches (« tromboni » de type régale), une première octave « courte », tirée par un pédalier actionnant des tuyaux graves de 16′ et 8′ sans registres (les « contrabassi ») et surtout une harmonisation chantante. Ce type d'instrument a naturellement essaimé en Autriche et en Allemagne du Sud. C'est ainsi que Bach a joué avant 1740 à Gorlitz (Silésie) un instrument du facteur italien E. Casparini. Celui-ci, de retour d'Italie, reconstruisit en cette ville, entre 1697 et 1703, un orgue saxon qui avait brûlé. Il en fit un instrument de synthèse très personnel en ajoutant au plenum allemand des rangs de ripieno et par ailleurs deux jeux ondulants. On remarquera aussi que l'orgue de Saint-Paul à Leipzig (remanié par J. Scheibe et expertisé de manière élogieuse par Bach en 1717) comportait plusieurs noms de jeux italiens (cf. annexe 3). Mais il est prudent de ne pas exagérer l'influence de Casparini : Bach n'a sans doute eu qu'une idée très floue du véritable instrument italien, contrairement à Haendel qui l'a souvent joué, mais hélas ! n'a pratiquement rien écrit pour lui.

B) *France*. — Issu de l'orgue flamand et wallon, importé en France par les Langhedul et Crespin Carlier qui trouvent le meilleur accueil à Rouen et à Paris, l'orgue français classique brille de mille feux entre 1620 et 1680. Tout est mis en œuvre pour obtenir un instrument brillant, souple, coloré : vent vif à pression moyenne, toucher léger et vif analogue à celui du clavecin, éclat du plenum (plafond au 1/8′), jeux de tierces au Positif et au Grand-Orgue, demi-claviers d'Echo et de Récit, pédale de flûtes de 8′

et 4′ enrichie d'une trompette et d'un clairon. On recherche avant tout une exquise qualité de timbres sonnant dans la région la plus agréable pour l'oreille. Cet instrument « parisien », tout de séduction, essaimera dans toute la France et au-delà, depuis la pleine rigueur classique des années 1680-1720 jusqu'à la Révolution. Retenons quelques noms de facteurs que Bach *aurait pu* rencontrer s'il avait pu se dégager de ses obligations professionnelles et familiales : Robert Clicquot (Saint-Quentin, 1703), Louis-Alexandre Clicquot (Houdan, 1736, Paris/Saint-Roch, 1750), Christophe Moucherel (Albi, 1736), François Thierry (Notre-Dame de Paris, 1733) qui eut André Silbermann comme ouvrier, J.-B. Nicolas Lefebvre, J.-F. Lespine, Charles Riepp (Dijon/Saint-Bénigne, 1741), etc. Quel profit n'eût-il pas retiré d'une visite aux instruments alsaciens des Silbermann (Ebersmunster, 1730 ; Marmoutier, 1710 ; Saint-Quirin, 1746 ; Strasbourg/Saint-Thomas, 1740 ! Mais s'il n'a pu « toucher » l'orgue français, il n'en méconnaissait pas pour autant la musique ni les moyens adéquats pour la bien faire « sonner » (registration, ornementation, etc.). On peut cependant supposer qu'il eût émis des réserves sur le pédalier « à la française », si mauvais serviteur de la polyphonie !

C) *Pays-Bas*. — Bach n'a sans doute jamais soupçonné à quel point les Pays-Bas ont su façonner un outil propre à répondre à ses exigences futures. Nous avons vu que la France du XVIIe siècle avait profité de la mise au point par les factures flamande et wallone de caractéristiques décisives : un plenum avec fourniture et cymbale riches et complémentaires à reprises, un dessus de cornet à V rangs qui renforcera une batterie d'anches, une pyramide de flûtes, etc. De même, l'Allemagne du Nord bénéficiera des recherches de l'école dite « brabançonne » dont le plus

illustre représentant, Hendrik Niehoff, ira construire jusqu'à Lünebourg en 1552, tandis que son fils édifiera l'orgue de la cathédrale de Cologne. Grâce à cette école, le « Blockwerk » uniforme, logé dans des buffets plats, va peu à peu faire place à un type d'orgue coloré, nanti de timbres nouveaux et variés. « C'est comme si l'on passait du noir et blanc à la couleur... » (G. Beyron). Les plans sonores (les « Werk ») vont se multiplier, donnant naissance à des façades complexes qui projettent magnifiquement dans l'espace ces plans sonores : le Hauptwerk est surmonté de l'Oberwerk et encadré par les tourelles de Pédale ; face à l'organiste, le Brustwerk et dans son dos le Rückpositiv. L'Allemagne du Nord, sous l'influence des orgues antérieurs de cette région, étendra et complétera cette belle formule (Pédale séparée et riche de ses jeux indépendants, Rückpositiv imposant, etc.). Soulignons la conjonction d'un grand facteur, H. Niehoff, et d'un grand musicien, J. P. Sweelinck, le « faiseur d'organistes » qui joua toute sa vie le chef-d'œuvre du précédent à la Oude Kerk d'Amsterdam.

D) *Allemagne du Nord.* — Lorsque le Nécrologe nous révèle que « Bach déplorait souvent de n'avoir pu disposer pour son usage constant d'un orgue véritablement grand et beau », soyons assuré qu'il fait allusion à ces étincelants instruments du Nord découverts par l'adolescent Jean-Sébastien. La prospérité économique, l'ouverture sur la mer expliquent de telles constructions souvent grandioses, influencées par les tendances néerlandaises et rhénanes ; et ces villes hanséatiques avaient à cœur de se livrer à une saine concurrence. C'est surtout dans la région de Hambourg que se tiendront les facteurs les plus prestigieux, souvent apparentés entre eux : aux Scherer succéderont G. Fritzsche, son fils Hans Christoph

Fritzsche, son gendre G. Stellwagen (Stralsund, 1659), Berendt Huess (Stade, 1673) qui a formé le fameux Arp Schnitger (Cappel, 1680 - Steinkirchen, 1687 ; Hambourg/Saint-Jakobi, 1693 ; Groningen, 1702 ; Hambourg/Saint-Nikolas, 1688 ; Lübeck, 1699, parmi bien d'autres...), son fils Franz-Caspar (Zwolle, 1721 - Alkmaar, 1725), Joachim Reichborn (Hambourg/ Saint-Michel, 1670). Le « style Schnitger » avait de quoi rendre Bach mélancolique : des plans sonores distincts et complets par eux-mêmes (reflétés par la disposition des buffets), mécanique suspendue, richesse de la pédale, franchise d'attaque des tuyaux, tout se prêtait magnifiquement à l'énoncé d'une musique polyphonique (y compris les plenums), la même perfection émanant d'un modeste instrument de campagne comme du monumental orgue de Saint-Nikolas de Hambourg, construit de 1682 à 1687 et détruit par le feu en 1842, le plus important orgue d'Allemagne à son époque avec ses 67 jeux répartis sur 4 claviers et pédale.

E) *Allemagne du Centre et du Sud.* — La Guerre de Trente Ans avait saigné à blanc ces régions et morcelé l'Empire en une poussière d'Etats. Cette détresse économique ne favorisait guère l'expansion de la facture d'orgue. Néanmoins certaines régions profondément religieuses (la luthérienne Thuringe, la catholique Bavière), certaines villes prospères (Dresde, Halle, etc.) avaient à cœur d'enrichir leur patrimoine organistique. Nous verrons dans le chapitre suivant les relations amicales que Bach entretenait avec les Scheibe, Hildebrandt, Silbermann. Il nous suffira de citer ici quelques facteurs marquants de l'époque précédente : Esaias I Compenius (château de Hesse, 1605, transféré en 1617 au château de Frédériksborg ; Bückeburg, 1615), J. Heinrich Compenius (Halle/ Saint-Maurice, 1626), Ludwig Compenius (Erfurt/

Predigerkirche, 1649). Plusieurs des instruments de cette famille seront joués plus tard par Bach (Leipzig/ Saint-Paul, Saint-Thomas ; château de Weimar). Nous avons cité plus haut Casparini (Görlitz, 1703). Ajoutons en Bavière la famille des Egedacher (Salzbourg, 1673 - Passau).

II. — L'orgue de Bach

Nous ignorons quel eût été l' « orgue idéal » de Bach. Mais en analysant l'environnement (facteurs avec qui Bach a entretenu des relations, orgues expertisés ou inaugurés par lui) et surtout en scrutant le devis de Mühlhausen, les exigences et les choix de Bach nous apparaissent plus clairement.

Facteurs d'orgue ayant collaboré avec Bach (entre parenthèses le siège de leurs ateliers, et après le signe → les instruments expertisés par Bach) :

— J. F. Wender (1678-1729) (Mühlhausen)
→ Arnstadt
→ Mühlhausen
— H. N. Trebs (1678-1748) (Weimar)
→ Taubach
→ Weimar (château)
— C. Cuntius (1676-1722) (Halberstadt) → Halle
— J. G. Schroter (1683-1750) (Erfurt) → Erfurt
— J. A. Weise (1672-1750) (Arnstadt)
— J. Scheibe (?-1748) (Zschortau) → Leipzig
→ Zschortau
— Z. Hildebrandt (1688-1757)
→ Störmthal
→ Mühlhausen (Marienkirche)
→ Naumburg
— G. Silbermann (1683-1753) (Freiberg) → Dresde

auxquels il convient d'ajouter (même si Bach ne l'a sans doute jamais rencontré) Arp Schnitger (1648-

1719), le génial facteur de Hambourg (Saint-Jacques, Saint-Nicolas, Saint-Michel) et Lübeck.

Il ressort de cette liste que Bach a eu des relations professionnelles surtout avec des facteurs d'Allemagne du Centre (Saxe et Thuringe), encore qu'on ne puisse sous-estimer le choc qu'ont dû exercer sur ses goûts les grands instruments du Nord. En tout cas, il a eu sous les doigts, sa vie durant, les orgues les plus divers, dont voici les principaux :

— Arnstadt : Wender (1703) ; 2 manuels, 24 jeux.
— Mühlhausen : Wender (1709) ; cf. ci-dessous.
— Weimar (chapelle du château) : restauré par Trebs (1712-1714) ; 2 manuels, 24 jeux :

Oberwerk : Quintadena 16, Prinzipal 8, Gedackt 8, Gemshorn 8, Oktav 4, Quintadena 4, Mixtur VI, Zimbel III, Glockenspiel.

Brustwerk : Prinzipal 8, Viola di gamba 8, Gedackt 8, Oktav 4, Klein gedackt 4, Wadflöte 2, Sesquialtera IV, Trompete 8.

Pedal : Gross Untersatz 32, Violonbass 16, Subbass 16, Prinzipalbass 8, Posaunbass 16, Trompetebass 8, Kornett 4 Tremblant aux deux claviers, accouplement des manuels, tir. ow/Ped. L'accord était une tierce mineure au-dessus du Kammerton (ton de chambre). L'instrument a disparu en 1774 dans un incendie.

— Halle : Cuncius (ou Contius) ; cf. Annexe 3.
— Erfurt (Augustins) : Schröter (1716) ; 3 manuels, 39 jeux.
— Cöthen (Saint-Agnèskirche) : ? ; 2 manuels, 13 jeux (pédalier montant au *fa* ♯).
— Leipzig (Saint-Paul) : Scheibe (1717) ; cf. Annexe 3.
— Leipzig (Saint-Nicolas) : von Thayssner (1693) ; 3 manuels, 35 jeux, restauré par Scheibe (1725).
— Leipzig (Saint-Thomas) : restauré par J. Scheibe (1721), 2e restauration (1747) ; 3 manuels, 35 jeux :

Hauptwerk : Quintadena 16, Prinzipal 16, Prinzipal 8, Spielpfeife 8, Oktave 4, Quinte 2 2/3, Superoktave 2, Sesquialtera II, Mixtur VI/X.

Rückpositiv : Quintadena 8, Prinzipal 8, Gedackt 8, Spitzflöte 4, Gedackt 4, Querflöte 4, Violine 2, Schallflöte I, Rauschquinte II, Mixtur IV, Krumhorn 16, Trompete 8.
Brustwerk : Gedackt 8, Prinzipal 4, Nachthorn 4, Nasat 2 2/3. Gemshorn 2, Sesquialtera II, Zimbel II, Regal 8, Geigenregal 4.
Pedale : Subbass 16, Posaune 16, Trompete 8, Schalmei 4, Kornett 2.

Il a paru intéressant de mettre en parallèle trois instruments auxquels l'expert Bach a donné sa caution. On les trouvera en Annexe 3.

Devis de Mühlhausen (Archives municipales de Mühlhausen). — Il faut citer intégralement ce remarquable document.

« DISPOSITIONS DES RÉPARATIONS NOUVELLES DE L'ORGUE DE SAINT-BLAISE

« *1. On devra suppléer à l'insuffisance de vent par 3 bons soufflets neufs, afin d'alimenter suffisamment le Grand-Orgue, le Rückpositiv et le nouveau Récit.*

« *2. Les 4 anciens soufflets existants devront être pourvus d'un vent plus puissant pour la nouvelle soubasse 32' et être adaptés aux autres jeux de pédale.*

« *3. On devra sortir tous les anciens sommiers de la pédale pour les doter de nouveaux porte-vent, afin que l'on puisse utiliser chaque jeu isolément, puis tous en même temps sans modification du vent, ce qui n'a jamais pu être réalisé jusqu'ici et qui est pourtant extrêmement nécessaire.*

« *4. Vient ensuite la soubasse 32', dite aussi « Untersatz », en bois, qui donne sa profondeur à l'instrument tout entier. Celle-ci devra avoir désormais son propre sommier.*

« *5. La bombarde de pédale devra être pourvue de corps sonores neufs et plus grands, et le haut des tuyaux devra être grandement modifié afin d'obtenir une meilleure profondeur.*

« *6. Le nouveau jeu de carillon à la pédale, souhaité par Messieurs les conseillers paroissiaux, se composant de 26 cloches de 4', cloches que ces Messieurs les conseillers paroissiaux voudront bien acquérir à leurs frais et que le facteur d'orgue mettra ensuite en état de marche.*

« *En ce qui concerne le clavier supérieur, à la place de la trompette (qu'on retirera), on mettra :*

« *7. Un basson de 16' qui permet toutes sortes d'inventions nouvelles et qui sonne très discrètement dans la musique concertante.*

En outre, au lieu du cor de chamois (que l'on enlèvera également), on mettra :

« 8. Une viole de gambe 8′ qui s'accordera admirablement avec le salicional 4′ du positif de dos.

« De même, à la place de la quinte 3′ (qu'on enlèvera aussi), on pourrait mettre :

« 9. Un nasard 3′.

« On pourra conserver les autres jeux du clavier supérieur actuel, tout comme le Rückpositif tout entier ; cependant, lors de la réparation, ils devront être harmonisés de nouveau.

« 10. En ce qui concerne plus particulièrement le nouveau petit récit, on pourrait y prévoir les jeux suivants :
en montre, 3 « principals », à savoir :

1. *Quinte 3′.*
2. *Octava 2′ d'étain fin de 14 demi-onces.*
3. *Chalumeau 8′.*
4. *Mixture 3 rangs.*
5. *Tierce, avec laquelle on peut, en ajoutant quelques autres jeux, obtenir une fort jolie sesquialtera.*
6. *Flûte douce 4′, et enfin*
7. *Un petit bourdon 8′, bien accordé à la musique concertante et qui, fait de bon bois, devra bien mieux sonner qu'un petit bourdon de métal.*

« 11. Entre le clavier de ce nouveau récit et celui du grand-orgue, il faut prévoir un accouplement.

« Et enfin, l'instrument tout entier étant réharmonisé, le tremblant devra être réglé de manière à battre à la bonne cadence. »

De ce document, il ressort clairement que Bach :

— attache une grande importance à une bonne alimentation (1, 2, 3), au réglage du tremblant (11) ;
— recherche les nouveautés : un nouveau clavier « à la française » avec son jeu de Tierce (cf. l'observation de Klotz, p. 28), un fagott 16′ « délicat », un accouplement III/II inhabituel pour l'époque (11) ;
— aime les jeux de 32′ (souvenir de Hambourg et Lübeck), les jeux gambés (8), le carillon (6), préfère un nasard flûté à une quinte (8, 9).

Bach assure ainsi la transition vers un orgue qui n'est déjà plus tout à fait celui d'un Schnitger (apogée

nordique d'un certain baroque), en particulier en faisant appel à des couleurs nouvelles (cf. les compositions de Halle et Naumburg — Annexe 3 — et l'apparition dans cet instrument d'un jeu ondulant, Unda maris).

Il est non moins évident que Bach a su tirer un parti musical de particularités de facture. Le pédalier de la Saint-Agnèskirche de Cöthen monte-t-il au FA ♯, cela nous vaut, outre la *Toccata en FA*, les chorals n°s 2 et 10 de l'*OB*. La main droite de la *Fantaisie en sol*/542 et de la *Toccata en UT*/564 monte au RÉ (le Trio/584 monte même au MI ♭). Mais pour quel instrument Bach a-t-il écrit la « Pièce » en SOL/572 avec son pédalier en « ravalement » (SI-1) ? Se peut-il qu'il ait destiné *Aus tiefer Noth*/686 à un instrument à double pédalier ? La musicologie reste encore muette sur ces points.

III. — **Problèmes annexes**

A) *Diapason.* — Il n'est pas peu surprenant de vérifier qu'en Allemagne, au XVIIIe siècle, on pouvait utiliser en un même lieu plusieurs diapasons, *a fortiori* en des villes distantes de quelques kilomètres. L'orgue était accordé au « diapason du chœur » (« Chorton »), tandis que les instruments pouvaient suivre deux diapasons : le « diapason de chambre » (« Kammerton ») et le « diapason bas de chambre » (« Tief Kammerton »). Or le « Chorton » était un ton au-dessus du « Kammerton » ordinaire, et un ton et demi au-dessus du « Tief Kammerton ». Aussi, dans les parties originales des cantates, la basse générale chiffrée est toujours notée un ton plus bas que dans la partition, à cause de l'accord de l'orgue au ton de chœur (ou de chapelle), et preuve évidente de l'utilisation de cet instrument au continuo.

B) *Tempérament.* — « Il portait essentiellement son attention sur la pureté et la justesse de ses instruments aussi bien que de tout l'orchestre. Personne ne pouvait accorder ses instruments à sa satisfaction... Il faisait tout lui-même » (Carl-Philip-Emmanuel à Forkel, 1774). C'est assez dire que Bach a dû hanter, l'accordoir en main, les tuyaux d'Arnstadt, Mühlhausen ou Weimar ! Sur cette épineuse question du tempérament, la prudence est de rigueur. Sans doute — mais la preuve reste à faire — le tempérament proposé par Kirnberger représente-t-il la mise en théorie des données pratiques qu'il avait pu recueillir de Bach lui-même lorsqu'il était son élève. Ce tempérament consiste à réduire d'un demi-comma majeur les quintes RÉ-LA et LA-MI, toutes les autres étant pratiquement justes, ce qui rend rigoureusement justes les tierces DO-MI, SOL-SI et RÉ-FA ♯, les tierces des tonalités éloignées ne dépassant pas la valeur pythagoricienne. Une variante consiste à réduire les quatre quintes DO-SOL, SOL-RÉ, RÉ-LA, LA-MI d'un quart de comma, auquel cas la tierce DO-MI est rigoureusement juste. L'avantage de ce tempérament était de permettre toutes les modulations et le jeu dans toutes les tonalités, tout en préservant les inégalités d'accord propres à chacune et qui leur confèrent leur couleur spécifique. Bornons-nous à rappeler que l'œuvre d'orgue ne compte que deux pièces avec quatre dièses (et aucune au-dessus) et cinq pièces avec quatre bémols — *fa* mineur et non LA bémol — et aucune au-dessus. Les modulations à des tons de plus de quatre altérations sont assez fréquentes, mais brèves. Par ailleurs, on sait que Bach regimbait contre le tempérament de son ami G. Silbermann, très voisin du système mésotonique. Selon Henri Legros, s'il n'y a qu'une manière de réaliser le tempérament égal, il y en a théoriquement une infinité de concevoir un tempérament inégal, et l'on trouve

dans la littérature ancienne plus d'une centaine de propositions de ce genre, sans parler de celles concernant des échelles de plus de douze sons à l'octave. Gageons que Bach usait d'un système très personnel et longuement mûri, peut-être même, selon une récente hypothèse, à connotation symbolique (1).

C) *Harmonisation.* — Il ressort du texte suivant cité par G. Cantagrel la profonde exigence de Bach envers cet aspect essentiel d'un bel orgue : « Les éventuels défauts concernant les inégalités d'intonation doivent et peuvent être immédiatement corrigés par le facteur pour que, par exemple, les tuyaux les plus graves de la bombarde et de la basse de trompette ne parlent plus de manière si horrible et en bramant, mais produisent une sonorité ferme et pure ; en outre, que les autres tuyaux, qui sont inégaux, soient corrigés avec soin, chose que l'on obtiendra en harmonisant de nouveau l'orgue tout entier et cela par un temps meilleur qu'actuellement » (Expertise de l'orgue de Saint-Paul de Leipzig).

(1) Cf. Herbert Kellner, Das Wohltemperirte Clavier, *Revue de Musicologie*, Paris, Société française de Musicologie, 1985, t. 71, p. 143.

CHAPITRE II

BACH ORGANISTE

I. — Les devoirs d'un organiste

Il ne nous est parvenu qu'un seul contrat d'organiste proposé à Bach, pour un poste qu'il n'a d'ailleurs pas occupé... (celui de Halle). Il énonce très précisément les obligations d'un Cantor au début du XVIIIe siècle. En voici quelques extraits significatifs dans la traduction de G. Cantagrel (*op. cit.*, p. 44) :

« ... [L'organiste devra] *être fidèle et régulier dans son service, s'efforcer de mener une vie exemplaire et vertueuse, par-dessus tout, s'attacher tout au long de sa vie à la Confession d'Augsbourg, sans en rien modifier (...), montrer ainsi à l'assemblée des fidèles l'exemple d'une foi affermie et d'un caractère chrétien. De plus, il devra :*

« *1° tenir le grand orgue, au mieux de ses capacités et de son zèle, pour toutes les festivités* [suit une longue liste] *et accompagner le service sacré de telle manière que, à certains moments, le petit orgue et la régale puissent être aussi utilisés ;*

« *2° pour toutes les fêtes, présenter conjointement avec le Cantor et les membres du chœur, ainsi qu'avec les musiciens de Ville, un ouvrage sacré ;*

« *3° il devra présenter en temps dû à l'agrément du pasteur principal textes et musique qu'il aura choisis ;*

« *4° accompagner avec attention les chorals réguliers (...), lentement et sans ornements inhabituels, au diapason, à 4 ou 5 voix, en changeant de registre à chaque verset, en utilisant les jeux de quinte, les jeux d'anches et les jeux de fonds (...) en telle sorte que la congrégation puisse trouver dans le jeu de l'orgue la base d'une bonne harmonie ;*

« 5° il aura la charge du grand et du petit orgue, ainsi que de la régale de l'église et de tous autres instruments appartenant à celle-ci ; il devra prendre grand soin que les orgues soient maintenus en bon état de fonctionnement, qu'ils restent bien accordés.

« (...) Il s'engage à se consacrer exclusivement au service de notre église (...) il pourra toutefois chercher un revenu supplémentaire en donnant des leçons, à condition de ne pas négliger son service. »

II. — Bach organiste : les facettes du métier

Le virtuose. — Il a suscité un enthousiasme sans réserve, comme en attestent ces trois témoins oculaires.

Constantin Bellermann, recteur à Münden, écrit en 1743 : « Ses pieds volaient comme des ailes sur le pédalier, et il déchaînait le tonnerre à travers l'église. Le prince Frédéric, prince régnant de Cassel, fut si saisi d'étonnement et d'admiration qu'il arracha de son doigt un anneau serti d'une pierre précieuse et l'offrit à Bach dès qu'il eut terminé. Si la seule habileté de ses pieds lui valut une telle récompense, que lui eût offert le Prince s'il avait fait par surcroît usage de ses mains ! »

J. A. Scheibe écrit en 1737 dans *Der Critische Musicus* : « (...) Monsieur Bach enfin, à Leipzig, est le plus éminent des exécutants. C'est un musicien extraordinaire sur le clavecin et sur l'orgue ; et il n'a rencontré qu'un seul maître qui pût rivaliser avec lui [Scheibe ne dit malheureusement pas à qui il fait allusion !]. J'ai, à différentes reprises, entendu jouer ce grand homme. On s'émerveille de son habileté et l'on conçoit à peine qu'il lui soit possible de croiser si singulièrement et si rapidement ses doigts et ses pieds, de les écarter et d'atteindre les plus vastes intervalles sans y mêler une seule fausse note et sans déplacer le corps malgré cette violente agitation. »

G. A. Sorge enfin, organiste et membre de la société Mitzler, dans une dédicace adressée à Bach lui-même vers 1745, l'appelait « le prince des virtuoses de l'orgue et du clavier ».

Il faudrait ajouter le témoignage indirect de Forkel : « [Bach] interprétait une véritable mélodie avec ses pieds, dont la complexité était souvent telle qu'un autre aurait à peine pu la reproduire avec ses cinq doigts. » Où qu'il se présentât, Bach était considéré comme le meilleur et remportait l'estime de ses pairs. Et lorsque l'intrigue lui barre l'accès de Saint-Jakobi à Hambourg, le pasteur Neumeister tonne : « Si un ange descendait du ciel pour être organiste en cette église et qu'il jouât divinement mais se présentât sans

argent, il n'aurait qu'à reprendre son vol, car il ne serait pas accepté à Hambourg ! » O. Alain souligne que l'ange Jean-Sébastien dut se sentir vengé.

Les virtuoses réputés que furent ses propres enfants et de nombreux élèves plaident en faveur d'un maître ès virtuosité. Ne disait-on pas de J. L. Krebs : « Il est inégalable. Ist er eine Bachische Creatur » (c'est une créature bachienne, autrement dit, un « pur produit » du Cantor) ? Ce jeu sans défaut, nouveau, étonnant, a dû naître au prix d'un travail acharné, en particulier sur les clavecins à pédalier, car il faut se souvenir que le passage à l'orgue nécessitait la collaboration plus ou moins enthousiaste des « souffleurs » !

Nous ignorons malheureusement — Nécrologe et Inventaire après décès étant muets à ce sujet — quelles pièces Jean-Sébastien aimait interpréter, en dehors de ses propres compositions. Et celui qui a recopié Frescobaldi, Grigny et bien d'autres devait avoir un fameux répertoire !

L'improvisateur. — Nous devons faire confiance à Forkel qui, en son chapitre IV, est notre unique source d'information.

« Lorsque J.-S. Bach s'asseyait à l'orgue en dehors des services religieux, comme il y était souvent invité par des étrangers, il choisissait un thème et le développait dans toutes les formes permises par l'instrument, de sorte que le sujet demeurait toujours intact, quand bien même il aurait joué deux heures d'affilée ou plus. Il prenait tout d'abord le sujet pour un prélude, puis une fugue sur le plein-jeu ; il mettait ensuite son art de la registration en application pour un trio, un quatuor, etc., toujours sur le même sujet. Venait ensuite un choral sur la mélodie duquel il développait également le premier thème, à trois ou quatre parties. Il terminait enfin par une fugue sur les grands jeux, dans laquelle il variait nouvellement le thème original, ou, selon les possibilités, en lui ajoutant deux nouveaux sujets. On retrouve bien ici cet art de l'orgue que le vieux Reinken de Hambourg pensait à jamais perdu, mais qui, comme il le constata par la suite, non seulement revivait grâce à Jean-Sébastien Bach, mais avait atteint par lui un niveau de perfection inégalé. »

Ce précieux texte met ainsi en lumière un plan typique d'improvisation « alla Bach » : *prélude → fugue → trio (ou quatuor,* etc.) → *choral → fugue finale.*

Nous ne saurons jamais rien, hélas ! de ces constructions éphémères qui laissaient « les auditoires stupéfaits d'admiration » (Forkel). Mais l'élan créateur, l'invention, la fougue, l'instinct de l'improvisation affleurent en mainte page ; qu'il nous suffise de citer la *Toccata en* ré *mineur*/565 (s'il s'avère qu'elle est bien de Bach !), le troisième mouvement de la *Pastorale*/590, certains chorals d'Arnstadt/715, 726, 729, le Ricercare à 3 voix de l'*Offrande musicale*, et surtout la *Fantaisie en* sol *mineur*/542. Il suffit pour s'en convaincre des doigts inspirés d'un interprète *re-créateur.*

L'expert. — Carl Philipp Emanuel, dans une lettre adressée à Forkel fin 1774, nous donne d'heureuses précisions : « Personne n'a fait d'expertises d'orgues de manière plus sévère et plus juste. Il était un spécialiste de la facture de cet instrument. Si un facteur d'orgues avait bien travaillé et ne rentrait pas dans ses frais, il demandait aux propriétaires de l'instrument de payer une somme complémentaire (...). Lorsqu'il essayait un orgue, il procédait ainsi : il disait en plaisantant "Je dois tout d'abord savoir si l'orgue a de bons poumons" ; pour cet examen, il tirait tous les registres et jouait à pleins jeux, jusqu'aux limites de l'instrument. Les facteurs d'orgues pâlissaient généralement d'effroi. Il s'entendait fort bien à accorder ses instruments tout comme l'orchestre dans son entier. »

Et toute sa vie Bach a dressé des plans, conseillé, surveillé et réceptionné des instruments : Arnstadt en 1703, Mühlhausen en 1709, Halle et Erfurt en 1716, Leipzig (Saint-Paul) en 1717, Dresde (Frauenkirche) en 1731, Leipzig (Saint-Thomas) en 1747, et bien d'autres lieux.

Bach était donc un expert redouté, compétent et ouvert. Mais cet amour de la facture restait subordonné à la musique et ne constituait pas une fin en

soi. Ainsi Bach élargissait-il la palette de sa registration : « Personne ne savait utiliser comme lui les différents jeux de l'orgue. Les organistes étaient souvent effrayés lorsqu'il voulait jouer sur leur instrument et tirait les registres à sa manière, car ils pensaient que cela ne saurait sonner agréablement ; ils ne pouvaient ensuite que s'étonner de l'effet produit. *Cette science est morte avec lui* » (Carl Philipp Emanuel, lettre citée). Ces audaces auraient-elles été possibles si le musicien ne s'était doublé d'un tel expert ?

Le pédagogue. — Il faut relire Forkel qui, en son chapitre 7, est là encore notre unique source d'information. Les renseignements portent d'ailleurs sur l'enseignement de l'interprétation et de la composition, et les nombreux détails fournis inspirent confiance.

« *Interprétation* : La première chose à laquelle il procédait consistait à enseigner le toucher qui lui était propre. Les élèves devaient, dans ce but, faire pendant plusieurs mois des exercices de tous les doigts des deux mains, en portant toute leur attention sur le *toucher qui devait être clair et net*. Aucun d'entre eux ne pouvait échapper avant plusieurs mois à ces exercices qui, d'après lui, devaient être poursuivis au moins de six mois à un an. Mais si l'un d'eux risquait de perdre patience, le maître poussait la bonté jusqu'à écrire quelques petits morceaux mettant en application les différents exercices. C'est ainsi que furent composés les six *Petits Préludes pour débutants* et également les quinze *Inventions à deux voix*. Il a composé ces œuvres en donnant ses leçons et ne considérait alors que les besoins de son élève. Par la suite, toutefois, il les a remaniées pour en faire de jolies petites compositions expressives. A ce travail technique, fait à l'aide soit d'exercices, soit de petits morceaux appropriés, il associait également l'étude des ornements aux deux mains. »

On constate que Forkel ne distingue pas un enseignement spécifique de l'orgue. Il aurait sans doute fait sienne cette remarque de Rameau (*De la Méchanique des doigts sur le clavessin*, 1724) : « Ce que j'ai dit touchant le Clavessin est à observer pareillement sur l'Orgue. »

« *Composition :* Il leur faisait d'emblée étudier la composition à quatre parties sur une basse continue et insistait spécialement sur la réalisation des diverses parties, qui fait ressortir plus sûrement la progression harmonique pure. Ensuite, il passait aux chorals. Au cours de ces exercices, il écrivait tout d'abord personnellement la basse et laissait à ses élèves le soin de composer les parties d'alto et de ténor. Puis il les autorisait progressivement à composer la partie de basse. Il insistait toujours non seulement sur la pureté de l'harmonie, mais aussi sur les rapports naturels et la mélodie coulante de chaque partie (...). Il considérait en outre comme une condition indispensable que ses élèves en composition pensent en musique (...). Après avoir terminé les études préparatoires en harmonie, il s'attaquait ensuite à l'enseignement de la fugue, en commençant par celle à deux voix et en progressant par la suite. Dans tous ces exercices, il exigeait de ses élèves : 1° qu'ils composent sans instrument, uniquement de tête ; il se moquait de ceux qui procédaient autrement et les nommait "chevaliers du clavier" ; 2° qu'ils portent toujours leur attention sur chaque voix considérée pour elle-même, et dans ses rapports avec les autres. Aucune d'entre elles ne devait rester en suspens, pas même les voix intermédiaires, avant d'avoir exprimé totalement ce qu'elle avait à dire. »

Nul doute que soumis à une telle discipline, les élèves de Bach aient rarement été des « chevaliers du clavier » ! Ils jouaient « en compositeurs » et d'ailleurs obtinrent les postes les plus prestigieux de l'époque dans les églises ou les Cours. Les bons élèves ne pouvaient que suivre leur Maître dans son acharnement au travail, sa passion des instruments, son intransigeance envers les médiocres, son goût pour l'expérimentation et les musiques venues d'ailleurs. Sa disponibilité, sa sollicitude même pour ses élèves étaient proverbiales. La qualité transcendante et toujours actuelle de son œuvre didactique (en particulier les *Six Sonates en trio*) témoignent assez d'un enseignement hors pair.

CHAPITRE III

LA MUSIQUE

I. — Les influences

Hormis les escapades à Lübeck et Hambourg, le champ d'action de Bach (postes, expertises, concerts, etc.) s'est limité à l'étroit triangle Weimar-Leipzig-Dresde. Et pourtant, humant avec une extraordinaire avidité les effluves musicaux, le jeune Bach a su capter, étudier et assimiler ces diverses tendances « pour réaliser une véritable synthèse du génie européen de son temps » (M.-C. Alain). La France, l'Italie, les Allemagnes du Nord et du Sud sont autant de réservoirs où Bach puise un surcroît d'inspiration.

A) *France*. — Entre 1700 et 1702, à Lünebourg, maints indices mettent en évidence une musique française bien vivante. La Ritterakademie était un centre de culture française (on y parlait français) ; un élève de Lully, Thomas de La Selle, y enseignait la danse sur des airs français. L'organiste de la Johanneskirche, G. Böhm, connaissait fort bien la musique française (écrivant, entre autres, une *Suite pour clavier* en *ré* majeur dans le goût français). T. de La Selle emmena le jeune Jean-Sébastien à la Cour de Celle, ce petit Versailles, refuge de huguenots, régenté par la femme (française) du duc. L'organiste de cette

Cour était le Français Charles Gaudon. Enfin Bach fit son miel des partitions qu'il lut et recopia, en particulier, le *Livre d'orgue* de N. de Grigny et six suites de Dieupart, ainsi que la *Table des Agréments* de J. H. d'Anglebert qui datait de 1689 (copié cependant seulement en 1713). La nostalgie de Bach pour un instrument français qu'il n'aura jamais l'occasion d'entendre perce sans doute dans le fameux « devis de Mühlhausen » où H. Klotz observe une étrange similitude entre les claviers d'Echo des Thierry et Moucherel, et le troisième clavier (Brustwerk) entièrement neuf voulu par Bach :

Mühlhausen, 1708 *Wender*		*Paris/Saint-Louis-des-Invalides, 1679* *Thierry*		*Albi, 1734* *Moucherel*	
Stillgedackt	8′	Bourdon	8′	Bourdon	8′
Flûte douce	4′	Flûte	4′	Prestant	4′
Quinte	3′	Nasard	2′2/3	Nasard	2′2/3
Octava	2′	Quarte	2′	Doublette	2′
Tertia		Tierce	1′3/5	Tierce	1′3/5
Mixtur	III	Cymbale	III	Fourniture	III
Schalmei	8′	Cromorne	8′	Cromorne	8′

En matière d'influences, il convient de rester prudent. Mais on peut difficilement oublier l'origine du thème de la Passacaille (A. Raison). Et les « fugues à 5 » de Grigny, modèles de polyphonies ornées, flexibles, denses et chantantes, trouvent de délicieuses « cousines germaines » en la *Fantaisie en* ut/562, en les chorals 619 et 633 de l'***OB***, ou 678 et 682 de la *Clavier-Übung*. Le « stile francese », lui, apparaît nettement dans la petite version du *Credo*/681 et dans le Contrepoint n° 6 de l'***Art de la fugue***. Il affleure dans le *Prélude en MI* ♭/**552** ou dans le *Prélude en* ré *majeur*/532. Et si, par hypothèse, Klotz suggère des mélanges français pour les *Sonates en trio* (Cornet, Cromorne ou voix humaine et Flûte de Pédale), entend des « tierces en taille » en les chorals 617 ou 624

de l'*OB*, des « Cromorne ou voix humaine en taille » dans les n°s 653 ou 670, et même un Quatuor alla Marchand dans le choral *Schmücke dich*/654, il semble plus délicat d'associer ces registrations (plausibles) aux autres marques du « goût » français (toucher, inégalisation, phrasé, ornementation, etc.).

B) *Allemagne du Nord.* — Il est inutile de souligner les bénéfices que le jeune Bach retire de ses voyages à Hambourg (à partir de 1701) et surtout Lübeck (en 1705) : la découverte d'instruments fabuleux, de compositeurs et organistes prestigieux (Reinken, Lübeck et surtout Buxtehude), d'une vie musicale trépidante a dû enflammer l'imagination de cet adolescent si doué. Outre l'acquisition d'une virtuosité sans égale, ces expériences l'ont encouragé à écrire des œuvres qui caractérisent la jeunesse : débordantes d'idées, enchaînant avec fougue des séquences violemment contrastées, colorées, expressives. Ce manque de sûreté dans le métier donne des œuvres inégales quoique attachantes : les préludes et fugues en *ut*/549, *la*/551, UT/531, *mi*/533, la *Toccata en MI*/566, etc. Mais il fallait cette sève juvénile, cet enthousiasme généreux et désordonné : les maîtriser sera affaire de maturité... et d'Italie !

C) *Italie.* — En 1708, à Weimar, J. G. Walther lui fait découvrir la musique italienne. Rencontre déterminante qui va tempérer une exubérance juvénile sans rien ôter à un lyrisme chaleureux, qui va infuser à ses nouvelles œuvres une pulsation magique, une véritable « transe » rythmique (selon O. Alain), qui va communiquer à l'instrument à tuyaux cette alacrité, cette vivacité, cette articulation violonistique si caractéristique, qui va surtout, à partir de cette date, conférer à ses œuvres un équilibre souverain. Bach va d'abord « se faire la main » en trans-

crivant pour l'orgue des concertos de Vivaldi ou J. Ernst de Saxe, puis en écrivant des fugues sur des sujets de compositeurs italiens (Corelli/579, Legrenzi/574). Ce seront ensuite les *Six Sonates en trio*/525-530, contraignant l'unique et malheureux organiste à rivaliser avec les sortilèges du violon italien dans la *Sonate à trois*, et pourtant conjuguant comme jamais la tendresse, la gaieté, l'ivresse... C'est enfin — et à profusion — l'esprit du concerto (son plan, sa virtuosité, etc.), l'esprit de l'aria (son chant éperdu, son basso continuo), l'esprit du violon (son articulation, ses coups d'archet), l'esprit du « da capo » (par ex. dans les préludes en *ut*/546 ou MI ♭/552, et même dans les fugues en *mi*/548 ou *ut*/537, ce qui révèle une singulière maîtrise !). C'est à l'Italie que nous devons ces thèmes longs, sinueux, dont le début scande allègrement des notes répétées (cf. les fugues en *ré*/539, SOL/541), ces grandes formes construites harmoniquement et thématiquement, cette délicate union du chant et de la danse (écoutons l'Adagio de la *Toccata en UT*/564 ou la *Canzona*/588).

D) *Allemagnes du Centre et du Sud.* — Pour être moins spectaculaire, la dette de Bach envers ces régions musicales n'en est pas moins réelle. Bach a lu et assimilé des œuvres de Johann-Christoph Bach (Ohrdruf), J. Pachelbel (Nuremberg), Kuhnau (Leipzig), J. K. Kerll (Munich-Vienne), etc. Pour ne citer qu'un exemple, la technique du choral figuré prend ses lettres de noblesse dans l'œuvre de Pachelbel et bien des chorals de Bach lui devront leur démarche paisible et persuasive.

En définitive, personne n'a été plus sensible à l' « air du temps » que l'autodidacte Jean-Sébastien. Mais ces influences, loin d'anémier son œuvre, trans-

fusaient au contraire un sang généreux qui irriguait un cerveau créateur toujours plus confiant, plus conquérant, plus audacieux. Quelle vitalité !

II. — Ecriture

1. **Polyphonie.** — La langue de Bach est naturellement polyphonique et les rares exemples monodiques, ou bien inscrivent en filigrane une polyphonie cachée (le premier mouvement de la *Pièce d'orgue*/572 évoque les pièces pour instrument seul : violon, violoncelle, flûte), ou bien relèvent du style quasi recitativo (exordes des *Préludes en* mi/533, sol/535, LA/536, la/543, *Toccata en UT*/564, traits de pédalier des *Toccatas en UT*/564, en *FA*/540, *Prélude en* ut/549, etc.). Mais l'extraordinaire richesse de cette polyphonie sera évoquée ici dans sa complexité croissante :

A) *Deux voix :* L'exemple le plus pur et le plus dense en est fourni par les quatre Duetti/802-5 ; mais on peut glaner des exemples plus souriants de mélodies accompagnées (le choral *Allein Gott*/711, certaines variations de Partitas : *fa*/n° 2, *ut*/n°s 2, 4, *sol*/n°s 1, 3).

B) *Trois voix :* Manualiter, on a quelques chorals du « petit Dogme » et quelques fughettes de Noël. Mais que s'y adjoigne la pédale, et c'est l'écriture étincelante des *Sonates en trio*, de nombreux *Chorals en trio*. Il faut souligner que certaines œuvres à quatre voix évoluent le plus souvent à trois voix (la « petite » fugue en *sol*/578 en tire sa limpidité). En tout cas, il s'agit de la disposition la plus prestigieuse de l'écriture pour orgue.

C) *Quatre voix :* Manualiter, certains chorals du « petit Dogme » en acquièrent une exceptionnelle concentration. Avec la pédale s'offrent plusieurs dispositions (selon le nombre de voix par clavier) :

— m. dr. 1/m. g. 2/P. : il s'agit en général des chorals ornés (*OB*/614, 622 - L/654) ou *Var. can.* n° 4 ;
— m. dr. 2/m. g. 1/P. : ce sont les « tierces en taille » L/653, 663, ou les « arabesques » à la m. g. (*OB*/617, 624) ;
— 3 voix man. + CF au Péd. : L/651, 658, 661 ;
— 4 voix réparties également : toutes les fugues à 4 entrent dans ce schéma fertile...

D) *Cinq voix :* Bach semble avoir eu une prédilection pour cette combinaison alliant densité et expressivité :

— m. dr. 2/m. g. 2/P. : la disposition la plus équilibrée a donné les chorals *OB*/633, 619 et *D*/682 ;
— m. dr. 1/m. g. 2/P. double : cette disposition acrobatique a engendré deux chefs-d'œuvre : *An Wasserflüssen Babylon*/653 et *Wir glauben*/740 ;
— 4 voix man. + CF au Péd. : trois pages grandioses (fugue sur *Magnificat*/733, troisième Kyrie du *Dogme*/671, fugue en UT/547) sans oublier *OB*/611 avec son CF à l'alto ;
— 5 voix égales : exaltantes polyphonies des fugues en *ut*/546, *ré*/539, *fa*/534, MI ♭/552, de la *Fantaisie en* ut/562, de la dernière variation de la *Partita en* sol/768, mais par-dessus tout la page centrale de la *Pièce d'orgue*/572.

E) *Six voix :* Trois œuvres seulement : *Aus tiefer Not*/D 686, la *Var. can.* n° 5 qui progresse de 3 à 6 voix, le Ricercare à 6 de l'*Offrande musicale*.

Dans toutes ces constructions, de la plus ailée à deux voix à la plus écrasante à six voix, jamais la science (et quelle science !) ne prend le pas sur l'expression ; l'imagination jaillit sans cesse, imprévisible et vivifiante ; aucune raideur didactique, la musique jette sa perruque par-dessus les tuyaux pour chanter et danser la vie, pour louer et supplier Dieu.

2. **Tonalités.** — Un bref recensement des tonalités choisies par Bach dans son œuvre d'orgue (en exceptant les pièces à caractère modal) donne les résultats suivants : SOL/~ 40, UT/~ 20, *ré*/~ 20, *sol*/~ 20, *ut*/~ 15, *mi*/~ 15, FA/~ 15, *la*/~ 15, LA/~ 12, RÉ/~ 10, MI ♭/~ 8, *si*/~ 6, *fa* ♯/~ 5, SI ♭/~ 5. Des tonalités sont rares : MI/2, *fa* ♯/1 et d'autres inexistantes (nous ne parlons évidemment pas des modulations) : UT ♯, *ut* ♯, *ré* ♯ ou *mi* ♭, FA ♯, *sol* ♯ ou *la* ♭, LA ♭, SI, *si* ♭.

De ce tableau, on ne peut tirer que de prudentes considérations. Parfois le choix de Bach a été dicté par un souci symbolique : cf. le MI ♭ du *Prélude et fugue*/552. Sans doute, aussi, Bach a-t-il voulu parfois étendre à l'orgue les audaces du *Clavier bien*

tempéré (les modulations du *Dogme* sont particulièrement raffinées). Enfin, en ce XVIIIe siècle qui, de M.-A. Charpentier à Mozart en passant par Rameau, se préoccupait de l'éthos des modes (cf. M.-A. Charpentier : « la différente énergie des Modes exprime les différentes passions »), Bach a bien dû doter certains tons et modes de vertus particulières... sans nous en livrer la clé ! Doit-on voir avec Mattheson, en *si* mineur, un « ton bizarre, morose et mélancolique », avec M.-A. Charpentier, en *mi* mineur, un « ton efféminé, amoureux et plaintif », avec Rameau, en *fa* mineur, un « ton lugubre » ? N'est-on pas tenté d'entendre en FA majeur un ton de paix lumineuse, en SOL majeur, un ton « humain », insouciant, en LA majeur, un ton mystique, etc. ? Au-delà de ces choix tout personnels, laissons à Glenn Gould la responsabilité de cette affirmation à laquelle nous souscrivons entièrement : « Bach use des tonalités comme des jeux de l'orgue ; on pourrait sans doute parler d'une véritable "registration" de tonalités. »

3. **Modalité.** — En préambule, rappelons la nomenclature des modes au XVIIIe siècle (J.-J. Rousseau, 1768) :

1er ton, dit dorien	= *ré* m	
2e — hypodorien	= *sol* m	
3e — phrygien	= *la* m	
4e — hypophrygien	= *la* m, « finissant sur la dominante »	
5e — lydien	= UT M	
6e — hypolydien	= FA M	
7e — mixolydien	= RÉ M	
8e — hypomixolydien	= SOL M, « faisant sentir le ton d'UT »	

Selon J. Chailley, c'est dans cette acception qu'il faut entendre les nombreuses pièces d'orgue baptisées « du N-ième ton » à l'époque classique. Les quatrième et huitième modes, plagaux tous deux, donnent la suprématie à la cadence de quarte descen-

dante (cadence plagale), et la cadence du quatrième mode présente en fait un sens entièrement conclusif bien éloigné de la demi-cadence classique.

« Dans l'œuvre d'orgue de Bach, poursuit J. Chailley, la modalité n'affleure guère que dans les chorals. En effet, la toccata "dorienne" n'est rien d'autre qu'une toccata en *ré* mineur, et les fugues ont un plan tonal par excellence (avec une exception notable pour la fughetta 704). Par ailleurs, Bach utilise la vieille règle du "*mi-fa* sur hexachorde" : le 7e degré majeur est considéré comme un degré mobile soumis à l'attraction mélodique : harmoniquement c'est une sensible, mais mélodiquement il peut redescendre vers le 6e degré (ex. *OB*/618, 1re mesure). »

Enfin Bach a dû tenir compte de certaines inflexions « grégorianisantes » : *Kyrie, fons bonitatis* (*D.*/669) ; *Veni Redemptor Gentium*/*OB*, 1 ; *Conditor alme siderum*/*OB*, 4 ; *Puer natus*/*OB*, 5 ; *A solis ortus*/*OB*, 13 ; *Victimae Paschali laudes*/*OB*, 29 ; *Veni Creator*/*OB*, 33. Rappelons aussi que certains chorals proviennent de vieux chants populaires français : « Quand Jean Renaud de guerre revint »/*OB*, 31, ou de lieder « Mon cœur est troublé... », mélodie amoureuse de H. L. Hassler/choral *Herzlich*/727.

Quelques chorals usent de modes pseudo-grégoriens :

— 1er mode : *D*/685, *OB*/616 ;
— 2e mode : *OB*/619 ;
— 3e mode : *K*/696 (commence en 1er ton et finit de façon abrupte sur l'accord de MI maj. du 3e ton) ;
— 4e mode : *K*/705 (4e ton transposé en *ré*), *OB*/617, *OB*/602 (les *si* ♭ du début n'évoquent aucun « mode de *fa* », mais subissent simplement l'attraction du *do*, ce que Bach traduit harmoniquement par une passagère inflexion vers le ton de *DO*). — *K*/704 (curieux essai d'adaptation du plan de la fugue — plan tonal par excellence — à la modalité anti-tonale de certains chorals) ;
— 8e mode : compromis entre DO et SOL majeurs qui conclut sur *SOL*, le plus souvent par cadence plagale : *D*/678, *D*/679, *OB*/604, *OB*/631, ch/723.

Et (toujours selon J. Chailley) le choral *D*/670 en SI ♭ majeur, étiqueté avec trois bémols (!), terminant en *ut* mineur (avec tierce majorisée), démontre l'indifférence du Bach des chorals devant les critères de plan tonal qu'il sait si bien respecter par ailleurs.

4. **Contrepoint.** — Que Bach en ait épuisé les artifices dans l'*Art de la fugue* et dans l'*Offrande musicale* relève du lieu commun. Mais il n'est peut-être pas inutile de remarquer que l'œuvre d'orgue est relativement peu prodigue de tours de force contrapuntiques (hormis les *Variations canoniques*).

Certes, le procédé de l'imitation, inhérent à la pensée de Bach, surabonde dans toutes les formes (sonates, chorals, préludes, etc.) avec un naturel exquis et une imagination sans borne. L'ultime choral L/668 est un lacis d'imitations droites et renversées. Le procédé de l'augmentation sonne impérialement aux pédaliers du choral *D*/671 ou de la fugue en UT/547. Les procédés canoniques sont à la fête dans l'*Orgelbüchlein* (cf. l'étude spéciale sur ce recueil). Mais les canons à l'octave faufilés dans la trame des chorals du *Dogme* 678 et 682 « cachent l'art par l'art même ». A-t-on jamais écrit des strettes aussi dynamiques, aussi « nécessaires » que celles des fugues en SOL/541, en *ré*/539, aussi modernes que celles du *Duetto en FA*/803 — au point que D. Milhaud en a déduit avec quelque audace le principe de la polytonalité ! Superposer deux sujets de fugue (FA/540, *ut* « Legrenzi »/574), deux contre-sujets (*si*/544, fugue de la Passacaille/582), ou même trois sujets (fugue en MI ♭/552) couronne avec la plus grande efficacité psychologique un édifice sonore. Et Bach noue avec aisance — presque nonchalance — de redoutables écheveaux contrapuntiques, qu'il s'agisse de fughettas désinvoltes (677, ou 701 par ex.) ou de

fresques grandioses (671, volet central de 572). Quant à la fugue, elle mérite une étude spéciale.

Le contrepoint innerve donc toute cette œuvre d'orgue, mais on a le sentiment qu'il reste volontairement en deçà des spéculations et des transcendantes recherches de l'*Art de la fugue* ou de l'*Offrande musicale*, comme si Bach n'oubliait jamais qu'avec l'orgue il s'adressait avant tout à un public de fidèles. Seules les *Variations canoniques* (écrites pour la Société Mitzler) et la troisième partie de la *Clavier-Übung* s'adressent explicitement « aux connaisseurs ».

5. **Harmonie.** — « Ce qui frappe chez Bach, c'est un contrôle total et simultané de l'horizontal et du vertical, et par conséquent la possibilité d'user tantôt davantage des ressources structurelles du contrepoint, et tantôt davantage des ressources expressives de l'harmonie » (O. Alain). Il ressort de cette pertinente remarque qu'une étude de l'harmonie en soi est vaine, puisque celle-ci résulte le plus souvent d'une combinaison de notes de passages. Néanmoins Bach a signé (et pas seulement dans l'œuvre d'orgue ; cf. le Crucifixus de la *Messe en* si) quelques-unes des plages harmoniques quasi expressionnistes parmi les plus inouïes de l'histoire de la musique : dans la *Fantaisie en* sol/542, la *Toccata en UT*/564, *O Lamm Gottes*/656, *Kyrie Gott heiliger Geist*/671, *Pièce d'orgue* (3e volet)/572, etc.

Brouillant parfois délibérément la tonalité, ces pages exploitent avec audace le pouvoir expressif de rapides enchaînements chromatiques. Des moyens harmoniques plus modestes sont souvent mis en œuvre : la *sixte napolitaine* (telle celle sur laquelle bute le flux orageux du « thema fugatum »/582 peu avant la coda), la *cadence rompue* (*Toccata en FA*/540, 15 mes. avant la fin ; *Prélude en* fa/534, 7 mes. avant la fin, *Prélude en RÉ*/532, 12 mes. avant la fin, *Pièce*

d'orgue/572, fin du 2e volet, etc.). On notera d'ailleurs l'exceptionnelle imagination que dispense Bach pour fleurir ses cadences parfaites : il suffit de relire l'*OB*. Mais le miracle est bien plutôt dans cette harmonie équilibrée, saine, naturelle. Elle imprègne agréablement une musique qui n'a pas encore ces parfums capiteux recherchés par les « compositeurs-harmonistes » : Schumann, Franck, Fauré, Scriabine.

III. — **Osmoses d'écritures**

Bach n'a jamais cloisonné sa production. Ecrivant pour tel instrument ou pour la voix, il savait enrichir son style de procédés d'écriture apparemment antithétiques empruntés à d'autres instruments. L'orgue a largement profité de ces osmoses.

1. **Orgue et clavecin.** — La liste est longue de ces pièces d'orgue « manualiter » qui se peuvent transporter aisément au clavecin : prélude en *ré*/539, la « petite version » du *Dogme*, les Duetti 802-805, les fughettes de Noël (696-699, 701, 703, 704), les Partitas en *ut*/767, *mi*/770, *fa*/766 et même *sol*/768 dans ses six premières variations, sans parler de l'*Art de la fugue* ou des Ricercare à trois et six voix de l'*Offrande musicale*. A l'inverse, certains préludes et fugues du *Clavier bien tempéré* sonnent admirablement à l'orgue ; nous avons nous-même proposé une adaptation de la splendide *Fantaisie et fugue en* la/904. N'est-il pas paradoxal que ces deux instruments qui n'ont de commun que le clavier servent la même musique en l'enrichissant doublement ? Entre 1650 et 1750, l'organiste est aussi claveciniste et l'interprète moderne doit se souvenir de cette naturelle parenté de touchers. Certes, chez Bach, les « grâces françaises » ne sont pas de mise : il impose sa fermeté et sa densité coutumières. Et il transfuse avec aisance du clavecin

à l'orgue une réelle virtuosité manuelle à base de gammes et d'arpèges partagés ou non entre les deux mains (cf. la *Pièce d'orgue en SOL*/572 ou les variations 14 et 15 de la *Passacaille*), une ornementation très soignée, un souci d'articulation pour mettre en relief les lignes contrapuntiques, en bref, la vélocité, la fluidité et la transparence de l'instrument à sautereaux.

2. **Orgue et violon.** — Bach était violoniste (et non des moindres) et il aimait tenir la partie d'alto au sein d'un ensemble instrumental. On sait par ailleurs le coup de foudre que les concertos pour violon de Vivaldi ont exercé sur lui. Cette familiarité, cette fascination ont engendré quelques adaptations : la fugue en *ré*/539, les six *Concertos transcrits*/592-597, les chorals Schübler/645, 649, 650. Et l'élève de Bach, J. F. Agricola, nous livre en 1775 cette intéressante information (citée par Cantagrel, p. 280) à propos des *Sonates pour violon seul* : « Leur auteur les jouait souvent lui-même au clavicorde et y ajoutait autant d'harmonie qu'il le trouvait nécessaire. Il reconnaissait ainsi la nécessité d'une harmonie sonore qu'il ne pouvait atteindre pleinement dans cette composition. »

Mais il découle surtout de ces observations que le style violonistique sous-tend ces notes-pédales intérieures donnant l'illusion de la corde à vide (fugue en *la*/543, 2e partie du sujet de la fugue en UT/564), affleure en cette écriture disjointe, disloquée, donnant l'illusion auditive de deux instruments (choral/688, *Prélude en* la/543), accuse les nervures rythmiques de ces fameux thèmes en notes répétées (fugue en SOL/541, en *ut*/537, Legrenzi/574), enfin laisse déborder certaines effusions lyriques, aux inflexions tendrement expressives (les deuxièmes mouvements des *Sonates en trio*).

3. **Orgue et voix.** — L'auteur de tant de chefs-d'œuvre vocaux a su humaniser cet instrument à vent « monstrueux » qu'est l'orgue avec sa réserve d'air inépuisable, puissante et égale. La voix a ses impératifs auxquels Bach pliera son écriture organistique : souffle, respiration → inspiration/expiration → tension/détente → arsis/thésis. Il n'oublie jamais que les parties de son contrepoint sont des « voix », comme en témoignent ses manuscrits autographes (un accord est un groupe d'individus possédant chacun sa hampe personnelle et non un agglomérat de sons empilés sous une seule hampe). Et ces voix évoluent dans une tessiture donnée, chantent au gré d'une respiration liée à la marche, la course, la danse, l'émotion, toutes les émotions ! Ces « affects » sont d'autant plus évidents lorsqu'ils évoquent les effets oratoires d'un psalmiste ou d'un prédicateur, comme le recommande J. G. Ziegler (Halle, 1746) : « En ce qui concerne l'exécution des chorals, le Kappelmeister Bach, qui est encore en vie, m'a appris à ne pas jouer la mélodie simplement pour elle-même, mais en tenant compte du sens des mots (Affect). »

4. **Le style d'autres instruments** (en particulier à vent) apparaît-il en filigrane dans l'œuvre d'orgue ? Il est certes tentant d'entendre deux bassons dialoguer dans le choral *Nun komm*/660, des trombones proclamer la sixième voix en augmentation du choral *Aus tiefer Not*/686, des flûtes ou des hautbois épanouir ces innombrables volutes ou arabesques. Mais ici, les conjectures voisinent dangereusement avec les réalisations d'un Stokowski. Et l'on conviendra (sans rien retirer au génie de Stokowski) que Bach a su exprimer du clavecin, du violon ou de la voix les plus belles qualités de transparence, de vivacité ou de lyrisme chaleureux, pour le plus grand bénéfice de l'instrument à tuyaux.

IV. — **Le rythme**

Pour le grand public, Bach est un musicien essentiellement « rythmique ». En témoignent certaines interprétations à la dynamique rugueuse, élémentaire et simpliste, ou encore la superposition d'effets « jazziques » (cf. les adaptations, d'ailleurs fort roboratives, des Swingle Singers).

Voguant paisiblement à contre-courant, Messiaen affirme dans ses *Entretiens avec C. Samuel* : « Bach ou Prokofiev paraissent rythmiques précisément parce qu'ils n'ont pas de rythme ! En effet, on entend dans leurs œuvres une succession ininterrompue de durées égales qui plongent l'auditeur dans un état de satisfaction béate ; rien ne vient contrecarrer son pouls, sa respiration et les battements de son cœur, il est donc très tranquille, il ne reçoit aucun choc, tout cela lui paraît parfaitement *rythmique*. »

Comment donc expliquer la séduction, la fascination qu'exerce ce rythme « bachique » sur de jeunes générations gavées de rythmes rock, folk *and so on*, dont certains agissent comme de véritables drogues ?

Tout d'abord, Bach s'est rendu perméable aux *rythmes musicaux environnants*. Ainsi entre 1700 et 1703, à la Ritterakademie de Lünebourg et à la Cour de Celle, s'initie-t-il aux subtilités des rythmes français : il n'est pas douteux que certaines œuvres reflètent une certaine attirance pour le goût français et quelques-uns de ses stéréotypes rythmiques (valeurs pointées, notes inégales, etc.). La démarche pompeuse de l'ouverture « à la française » ne transparaît-elle pas dans le *Prélude en MI* ♭/552, dans le choral *Wir glauben*/681 (petite version du *Dogme*), tout comme dans le Contrepoint n° 6 de l'*Art de la fugue* (« in stile francese ») ? Après 1705 et le fameux voyage à Lübeck, c'est la fantaisie flamboyante de Buxtehude qui va gonfler les commentaires de chorals (715, 722, 726, 736, etc.) et de grands diptyques (532, 535, 572, 566) d'une sève rythmique bouillonnante, avec une virtuosité juvénile. Et surtout

après 1710, Bach découvre et transcrit les Italiens. Ce nouveau visage rythmique est ainsi décrit par O. Alain : « Simple, indéfiniment répété, souvent souligné par des batteries d'accords, il introduit dans la musique un élément mécanique d'une force primitive, réellement entraînante. Bach annexe cette pulsation magique, cette sorte de "transe" rythmique qui confère à ses œuvres leur curieuse force de persuasion. Mais cette scansion élémentaire n'exclut pas, toutefois, les jeux du contrepoint, ni la richesse harmonique, puisque l'art de Bach adulte est celui de toutes les synthèses. » Ajoutons que Bach n'est certainement pas resté sourd aux musiques populaires : n'a-t-on pas décelé des origines flamandes et tchécoslovaques aux thèmes des fugues en *sol* mineur/542 et *si* mineur/544 ?

Ensuite, on observe qu'il est peu d'œuvres chez Bach qui ne sous-entendent une *danse*, réelle ou stylisée. Et l'on peut certes distinguer les danses sacrées, quasi hiératiques comme les chorals *Wachet auf*/645, *Schmücke dich*/654 ou la célèbre *Passacaille*/582, dont la gravité contraste avec les danses profanes d'une allégresse joviale comme la gigue 577, la fugue en UT/564, le quatrième volet de la *Pastorale*, ou d'un caractère plus rêveur comme les siciliennes des première et sixième *Sonates* (2e mouvement).

Pour canaliser cette fantastique énergie, cet enthousiasme contagieux, Bach a su user de ressorts rythmiques simples et efficaces. Il n'est que de citer l'élan irrépressible de ces anacrouses qui libèrent des sujets de fugues ou des thèmes de préludes, souvent « à l'italienne », c'est-à-dire démarrant sur la dominante, ou encore ces dactyles et ces anapestes dispensateurs d'action et de joie frémissante, ces ostinatos rythmiques qui carillonnent au pédalier (dans le *Prélude en UT*/547 ou dans *In dir ist Freude* de l'*OB*/615), ces mouvements perpétuels dont se réga-

lera le XIXe siècle et dont le tourbillon vertigineux donne à l'auditeur l'impression de se trouver dans l' « œil » d'un cyclone (fugue en RÉ/532, choral *Nun freut*/734).

Outre cette sécurité rythmique (n'en déplaise à Messiaen !), Bach prodigue dans ce domaine des trésors de raffinements. Sont ainsi proposés à l'émerveillement de l'auditeur et à l'habileté de l'interprète l'étrange « dipodie » trochée + iambe blanche, noire puis noire, blanche de la fugue en LA/536, directement inspirée de la *Cantate* 152, le rythme « lombard » du grand *Vater unser*/682, les « coulés » de l'*Allein Gott*/662, les splendides hémioles qui concluent chaque phrase de la fugue en UT/564, les irréductibles superpositions du choral *In dulci jubilo* dans l'*OB*/608, les extraordinaires déhanchements rythmiques (proches du jazz !) de la quatrième *Variation canonique* 769, etc.

Enfin, le rythme chez Bach est un véritable élément structurel de composition. La belle progression de la triple fugue en MI ♭/552 trouve sa justification dans l'animation rythmique : ¢, puis 6/4, puis 12/8. Bach aime exposer séparément deux figures rythmiques différentes pour mieux manifester ensuite leur complémentarité en les superposant ou en les emboîtant : cf. par exemple les deux sujets des fugues en FA/540 ou « Legrenzi »/574. L'entrée tardive d'un deuxième contre-sujet dans la fugue en *si* mineur/544 renouvelle de même l'intérêt rythmique. Par ailleurs, en maints chorals contrapuntiques, la polyphonie est continuellement alimentée par un ou plusieurs motifs rythmiques de caractère fréquemment symbolique (*OB*/601, 605, 607, 612, etc.).

Il faut bien avouer que le « moteur-Bach » est loin d'avoir livré tous ses secrets ; en diffusant son rayonnement chaleureux, il est promesse d'enthousiasmes grisants !

V. — Les constantes expressives

A. Pirro a été le premier à mettre en évidence, en observant le langage musical des *Cantates*, ce vocabulaire musical permanent faisant concorder des idées, des mots ou des figures de style avec des lignes mélodiques ou des rythmes caractéristiques. Ces correspondances remontent aux aurores de la musique, et à tout le moins au chant grégorien : elles peuvent être source de poésie comme de ridicule et le pittoresque naïf risque de l'emporter sur la nécessité poétique si le compositeur n'y prend garde. Mais hormis la corne du postillon d'amusante mémoire dans le *Capriccio sur le départ de son frère bien-aimé*, Bach saura éviter des images aussi triviales. Ces « constantes expressives », comme les nomme Marie-Claire Alain, non seulement renforcent le sens des mots et des idées d'un texte exprimé ou sous-entendu, mais encore peuplent mainte pièce profane (prélude, toccata ou fantaisie), manifestant ainsi la merveilleuse unité de la langue musicale de Bach... et remplissant d'aise les commentateurs.

L'*Orgelbüchlein* représente sans doute la première somme codifiée de ces « constantes », un véritable dictionnaire de ce langage caché (non point ésotérique, simplement sous-jacent). Il convient donc, pour le mettre au jour, d'accorder une attention scrupuleuse aux textes des chorals (aux textes complets, et non pas seulement à la première strophe !). M.-C. Alain souligne justement que seul le texte original allemand fait foi, car la construction typique de la langue allemande, avec ses inversions et ses rejets de verbes, présente, en cas de traduction approximative, de graves dangers de contresens.

Voici quelques formules symboliques indubitables :

1. **Mouvements conjoints** (en gammes diatoniques) :

— ligne mélodique ascendante (figure rhétorique de l'anabase) : elle exprime la prière, l'imploration vers le Ciel, l'homme tendu vers Dieu ;
— ligne mélodique descendante (figure rhétorique de la catabase) : c'est la prière exaucée, la miséricorde divine et sa plus belle manifestation : l'Incarnation (ici, Bach ne se refuse pas l'imagerie naïve des Anges descendant du ciel porteurs de la Bonne Nouvelle de la Nativité) ;
— la combinaison des deux formules peut illustrer la complexité des relations qui unissent le Créateur à sa créature.

2. **Mouvements disjoints :**

— ascendants : ils représentent souvent la gloire de la Résurrection (surtout les arpèges « en fanfare ») ;
— descendants : les intervalles augmentés ou diminués symbolisent la chute, le péché, la corruption. Les duretés du tempérament inégal *(la-ré ♯, mi-la ♯)* sont exploitées pour signifier plaintes, gémissements, détresse mort.

3. **Arpèges.** — Outre les « alleluias » de la Résurrection, ils sont la figure dansante, les langues de feu de l'Esprit-Saint.

4. **Tierces ou sixtes conjointes parallèles.** — Elles expriment la résignation du Fils-Agneau à la volonté de son Père, et, par extension, l'accord entre la volonté divine et les désirs humains.

5. **Notes répétées.** — Implacablement martelées, elles peuvent figurer la Loi, les dix Commandements. Liées deux par deux en descendant de manière expres-

sive, elles symbolisent l'acceptation de la souffrance, comme nous y invite l'Agneau de Dieu.

6. **Chromatismes :**

— descendants : la Passion du Christ et son écho dans la souffrance de l'homme trouvent dans cette figure une force singulièrement expressive ;
— ascendants : ils sont curieusement beaucoup plus rares (on en trouvera dans la fugue de la *Fantaisie en* ut/537, dans la *Fantaisie en* sol/542, dans le choral *Das alte Jahr OB*/n° 16 ou le premier mouvement de la deuxième *Sonate en trio*). Peut-être représentent-ils une ascension ardue vers un idéal ou Dieu.

7. **Groupe brodé** de 4 notes revenant à la première : la figure « *do-ré-si-do* » dessine pratiquement dans l'espace sonore la Croix avec ses quatre bras. M.-C. Alain lui adjoint des figures similaires.

8. **Figures rythmiques :**

— dactyle : rythme impulsif traduisant magnifiquement l'enthousiasme, la joie, l'espérance. L'idée de joie s'accompagne souvent d'un trille (frémissement de bonheur ou éclat de rire) ;
— syncopes : par le désarroi de la mesure qu'elles entraînent, elles manifestent le désarroi de l'être humain, sa souffrance, son désespoir ;
— rythme pointé d'ouverture à la française : depuis Lully, chacun lui reconnaît majesté et noblesse.

VI. — L'ornementation

Domaine épineux entre tous, car il concourt à la beauté expressive, la sensibilité et la logique d'un discours dans le cas d'une belle interprétation, tout

comme il est source d'approximations et de vains bavardages dans le cas contraire ! Nous disposons d'un document essentiel en l'*Explication de divers signes, pour indiquer comment jouer gracieusement certains agréments* que Bach a lui-même inscrite au début du *Clavierbüchlein vor Wilhelm-Friedemann*, probablement en janvier 1720. Malheureusement pour qui chercherait un système de recettes, l'*Explication* se révèle (volontairement ?) insuffisante. Cette prétendue déficience repose sans doute sur le fait que Bach a voulu poser quelques solides jalons en évitant soigneusement de corseter l'imagination du précoce Friedemann. L'interprète scrupuleux peut d'ailleurs compléter ce document de base par des tables d'ornements contemporaines : le livre d'Andreas Bach, le manuscrit Möller à la bibliothèque de Leipzig, le *Componimenti* de Gottlieb Muffat, dont il s'avère qu'elles découlent toutes de la Table de d'Anglebert (1689) que Bach recopia de sa propre main. Il faut aussi souligner que J.-S. Bach n'ornementait probablement pas de la même manière à Arnstadt et à Leipzig, et sans doute s'en remettait-il comme Fr. Couperin à un enseignement oral pour parfaire son « Art » théorique.

Faut-il, comme les Français, distinguer l'*ornementation* (manière de broder un air, d'orner l'ossature d'un texte par des variations, des doubles, des diminutions, des passages ; cf. l'exemple donné par Bach dans l'*Adagio* /974 de sa transcription pour clavecin solo d'un concerto pour hautbois de Marcello) de l'*agrémentation* (« notes de goût » ajoutées par le compositeur ou l'interprète pour enjoliver un texte musical) ? Le choral *Nun komm* /659 concilierait adroitement les deux manières.

En tout cas, l'ornementation (au sens large du terme) est relativement sobre dans l'œuvre d'orgue : le langage contrapuntique se prête mal à une surcharge décorative. Echappent naturellement à cette attitude les chorals ornés qui offrent des exemples

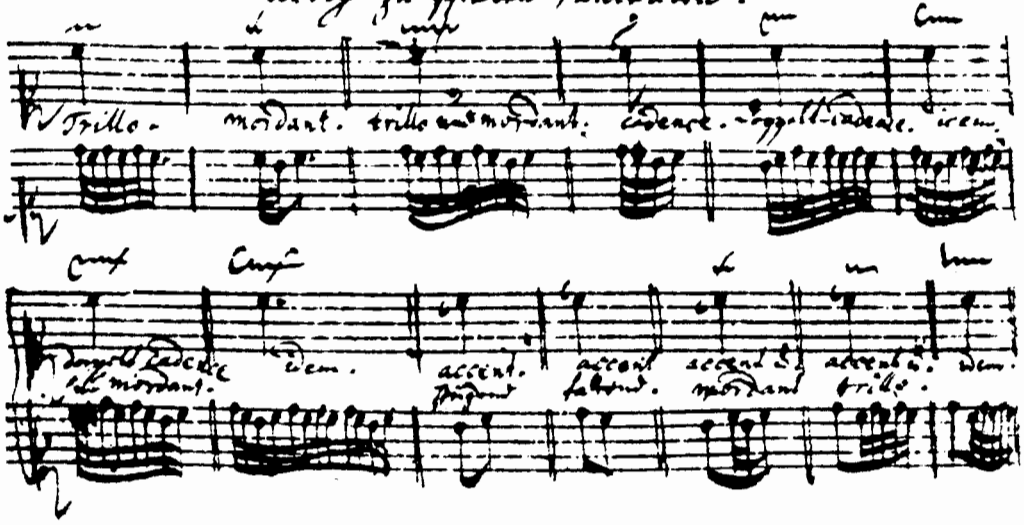
insurpassables d'ornementation expressive (cf. dans l'*OB*, *La Vieille Année*/614, *O Homme, pleure*/622, *Quand nous sommes dans l'extrême détresse*/641, dans les dix-huit Chorals de Leipzig *Nun komm*/659, *Allein Gott*/662). Mais le plus souvent l'ornement, soigneusement stipulé (la belle écriture de Bach est rarement ambiguë), assouplit une ligne mélodique un peu rigide (début de la première *Sonate*/525, sujet de la fugue en FA/540), fait frémir les voix intérieures d'un vibrato quasi vocal (*Schmücke dich*/654), fleurit une formule de cadence. Parfois le trille virtuose gagne la main gauche (premier mouvement de la deuxième *Sonate*), les deux mains ensemble (fugue en *ut*/537, fugue de la *Passacaille*) et même la Pédale ! (fugue de la *Toccata* « *dorienne* »/538, sixième choral « Schübler »). Il faut noter aussi l'habile écriture en toutes notes d'un « gros trille » à des fins structurelles plutôt que décoratives dans la fugue en *mi*/548 (mes. 120 sqq.). L'ornementation en soi est inexpressive : par contre, elle est le parfum d'un sentiment, l'ozone d'une passion. Et selon le contexte, le trille exprime aussi bien la joie que la détresse (*Fantaisie en* sol/542), la fureur (fugue de la *Passacaille*) ou la tendresse. Rien ne dépend plus du « bon goût », et l'interprète ne peut que faire son profit de ces fortes paroles de G. Muffat (1698) : « On manque facilement et en quatre sortes à cette principale partie de la mélodie (les agréments), à savoir : par omission, par impropriété, par excès, par inhabilité. Par *omission*, la mélodie et l'harmonie en deviennent nues et sans ornement. Par *impropriété*, le jeu se rend rude et barbare. Par *excès*, confus et ridicule. Er par *inhabilité*, lourd et contraint. » Muffat songe ici à la musique française : *a fortiori*, ses observations s'appliquent-elles à la musique de Bach (et à l'esprit français de certaines pièces).

Explication unterschiedlicher Zeichen, so gewisse manieren artig zu spielen, anzeüten.

Trillo. mordant. trillo und mordant. cadence. doppelt cadence. idem.

doppelt cadence. idem. accent. accent. accent u. accent u. idem.

mordant. steigend. fallend. mordant. trillo.

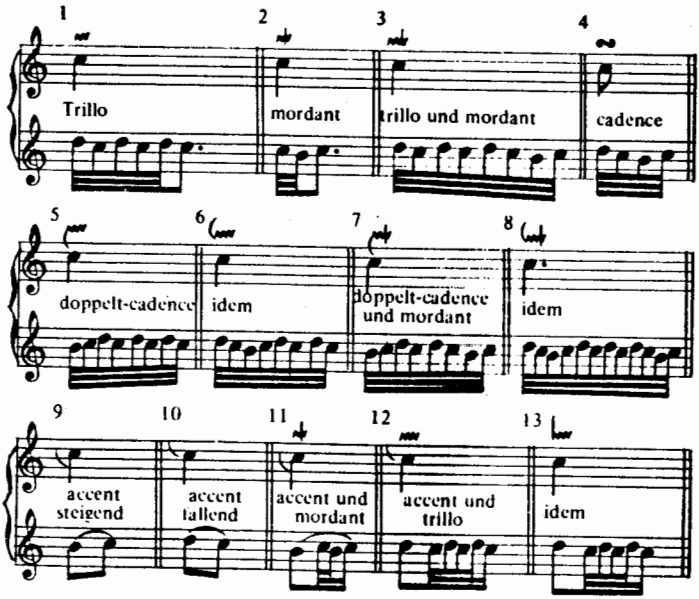


L'EXPLICATION

Explication unterschiedlicher Zeichen, so gewisse *manieren* artig zu spielen, andeuten.

Explication de divers signes, pour indiquer comment jouer gracieusement certains agréments.

Autographe



VII. — La symbolique des nombres

Le lecteur pourra approfondir ce sujet quelque peu épineux en consultant les études des auteurs suivants recensés dans la Bibliographie sommaire : Duparcq, Guillard, Klingfors, Smend et surtout Van Houten.

1. **« Bach appelé par son nom » (F. Smend).** — La signature musicale de B.A.C.H. *(si ♭ - la - do - si ♮)*, si émouvante en son zigzag douloureux, est bien connue des musiciens. Maint compositeur en a fait la substance d'une œuvre : Busoni, Casella, J.-N. David, Honegger, Karg-Elert, Liszt, Reger, Roussel, Schönberg, Schumann, Webern, ... Bach lui-même ! Les signatures numériques, par contre, semblent n'avoir été dévoilées que depuis peu. En voici une liste non exhaustive, basée conventionnellement sur l'alphabet latin :

A	B	C	D	E	F	G	H	IJ	K	L	M
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
N	O	P	Q	R	S	T	UV	W	X	Y	Z
13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24

Les diverses signatures de B.A.C.H. sont donc :

14 = B(2) + A(1) + C(3) + H(8)
27 = J.S. (9 + 18)
29 = J.S.B. (9 + 18 + 2)
41 = J.S.B.A.C.H. (9 + 18 + 2 + 1 + 3 + 8)
70 = Joh.Seb.B.A.C.H. (31 + 25 + 14)
144 = Johann Sebastian (58 + 86)
158 = Johann Sebastian B.A.C.H. (58 + 86 + 14).

Ces nombres affichent déjà entre eux des correspondances troublantes. Par exemple :

41 est le renversement de 14.
158 : l'addition des chiffres donne 14 (1 + 5 + 8).
86 (= Sebastian) : l'addition des chiffres donne 14.
58 (= Johann) additionne 29 (= J.S.B.) avec lui-même.

Klingfors souligne que l'on peut d'ailleurs considérer le chiffre 7 comme la « racine numérique » du nom de Bach :

BACH = 14 = 2 × 7.
Joh.Seb.BACH (signature fréquente) = 70 = 10 × 7.
Johann Sebastian BACH = 158 ; or 1 + 5 + 8 = 2 × 7.
J.S.B. (29) + J.S.BACH (41) = 70 = 10 × 7.

De plus, 29 (J.S.B.) est la somme numérique des lettres S.D.G. *(Soli Deo Gloria)* : Bach pouvait difficilement s'identifier à une plus belle signature... Enfin les nombres 2.1.3.8. = B.A.C.H. apparaissent fréquemment dans de multiples combinaisons du type : 21 + 38, ou 12 + 83, ou 32 + 18, sans compter de nombreuses opérations possibles comme : 2 + 1 + 3 + 8 = 14 ; 2 × 1 × 3 × 8 = 48 ; 2 × 1 × 38 = 76, etc.

Exemples de signatures numériques :

1. Choral *Vor deinen Thron* BWV 642 (« Devant ton Trône, je vais comparaître »), dernier choral de Leipzig et testament musical de J.-S. Bach. Mélodie du choral :

1re phrase : 9 notes + ornements	= 14	(B.A.C.H.)	
2e phrase : 8 notes	= 8	18 = S.	
3e phrase : 8 notes + ornements	= 10		
4e phrase : 8 notes + ornements	= 9	J.	
Total	= 41	: J.S.BACH	

2. Choral *Vater unser* BWV 682 *(Cl. III)*. O. Alain rappelle la pertinente observation d'Anton Heiller : « Après 40 mesures de basse impersonnelle, la pédale accueille tout à coup à la 41e mesure les rythmes et les inflexions pathétiques du thème d'accompagnement, comme si l'auteur voulait marquer la part personnelle qu'il prend à cette prière. »

3. Quatre pièces parmi d'autres qui jouent avec les nombres 2.1.3.8. = B.A.C.H.

a) Prélude en Mi bémol majeur, BWV 552 *(Cl. III).* Il est composé de 8 sections dont les deux premières font respectivement 32 et 18 mesures.

b) Prélude en LA/536. Il se compose de 2 volets : 14 + 18 = 32 mesures.

c) Prélude en mi/548. Son début fait entendre de nettes cadences à chaque articulation de phrase suivante :

$$32 \quad \begin{bmatrix} 18 \\ 14 \\ 18 \end{bmatrix} \quad 32$$

d) Choral *Wer nur den lieben Gott*/647 (Sch. 3). La première phrase fait entendre 16 mesures et elle est répétée deux fois ; la deuxième phrase en fait entendre 18, d'où : $16 \times 2 = 3.2$ c'est-à-dire C.B.
1.8 A.H.

2. **Les nombres clefs chez Bach.** — Bach n'a certes pas utilisé que les nombres rattachés peu ou prou à sa signature. Au contraire, les commentateurs ont relevé bien d'autres chiffres dont la signification symbolique ne pouvait échapper à un observateur averti. Voici un tableau récapitulatif de ces nombres sacrés ou ésotériques qui apparaissent souvent en filigrane de l'œuvre de Bach. Ce tableau très succinct doit être lu avec précaution, car rien n'est plus insaisissable, plus mobile, plus ambigu qu'un symbole. Bien des incertitudes ou contradictions subsistent...

3 = la Sainte-Trinité (Père, Fils, Saint-Esprit). Cf. dans la *Clavier-Übung III* :

— ***Prélude et fugue***/552 : 3 bémols, 3 thèmes ;
— *Kyrie* : 3 « grandes versions », 3 « petites versions ».

4 = le monde matériel et terrestre dans sa totalité (les 4 points cardinaux, les 4 éléments, les 4 saisons, etc., aussi les 4 animaux d'Ezéchiel, les 4 cavaliers de l'Apocalypse, la Croix avec ses 4 bras, les 4 Evangélistes, etc.). Cf. les 4 *Duetti*/802-805.

5 = l'Homme (ses 5 sens, ses 5 extrémités). Le Christ : Dieu fait Homme avec ses 5 plaies. Selon Pythagore : $(3 \times 3) + (4 \times 4) = (5 \times 5)$, or : 3 = homme, 4 = femme, 5 = enfant (nouvel homme). Cf. *OB* n° 5 = *Puer natus est.*

6 = 2 × 3 : première idée de perfection. Cf. les 6 *Sonates en trio* (3 voix, 3 mouvements), mais aussi 6 *Brandebourgeois*, 6 *Partitas*, etc.

7 = chiffre parfait : la totalité de l'Espace et du Temps : 7 jours de la semaine, 7 planètes, 7 sons de la gamme, 7 paroles du Christ en Croix.

8 = l'équilibre cosmique ; nombre de la Résurrection : 2 × 4 (le monde) = 8, c'est-à-dire que ce monde multiplié par 2 représente l'image de 2 vies ; ce chiffre est éternel en lui-même puisque la ligne de son dessin ne prend jamais fin.

9 = 3 × 3 (3 puissance 2) : exaltation de la Trinité, c'est aussi la lettre « J » (comme *Jesu Juva*). Cf. *Cl. III* : 3 grands *Kyrie* + 3 petits *Kyrie* + 3 *Allein Gott.*

10 = la Loi (le Décalogue, les 10 Commandements). Cf. *OB* n° 36/635, et surtout le dixième (emplacement symbolique !) choral du *Dogme*/678 avec ses 10 entrées de cantus firmus, ainsi que BWV/679 avec ses 10 entrées de fugue.

12 = l'Eglise (les 12 tribus d'Israël, les 12 Apôtres), le Temps (divisions spatio-temporelles : 12 signes du Zodiaque, 12 mois de l'année, 12 heures), mais aussi la Musique : les 12 sons de l'échelle chromatique, le cycle des quintes.

14 = chiffre de Bach, c'est aussi la lettre « O » (perfection du cercle) ; de plus 1 + 4 = 5 (cf. ce nombre).

18 = le Dieu trinitaire (1 + 8 = 9 = 3 × 3). Cf. les 18 chorals de Leipzig après les 45 chorals de l'*OB* (4 + 5 = 9) et les 21 chorals de *Cl. III* (2 + 1 = 3).

21 = perfection divine (cf. 18) ; inverse de 12 : 3 × 7 ou 12 + 9 (Eglise + Trinité). Cf. la *Cl. III* (21 chorals).

27 = J.S. (Jean-Sébastien), or 2 × 7 = 14. Exaltation de la Trinité : 2 + 7 = 9(3 × 3). Cf. la *Cl. III* (total des pièces).

33 = âge du Christ au moment de sa mort.

41, 70, 158 = signatures numériques de Bach (cf. plus haut).

144 = chiffre du monde achevé, de la multitude des fidèles du Christ lorsqu'il est porté à 144 000. Cf. *Prélude en* ut/546 (= 144 mesures ; 6 sections de 24 mesures dont la sixième reprend la première pour boucler l'œuvre sur elle-même (G. Cantagrel, *op. cit.*).

166 = 83 × 1 × 2 = *h* + *c* + *a* + B. Cf. :
— le plan original de l'*OB* comporte 166 chorals ;
— les *Variations canoniques* comptent 166 mesures.

3. **Le Nombre bien tempéré.** — Bach n'a certes laissé aucun signe explicatif mettant en évidence cette symbolique dans la structure de ses compositions. Sans doute faut-il voir dans cette attitude d'une part un certain goût du secret, dans le droit-fil des traditions ésotériques, d'autre part la certitude d'être compris de toute façon par ses pairs ou les « connaisseurs » (comme le dit si bien le sous-titre de la *Cl. III* : « A l'attention des amateurs, et particulièrement des connaisseurs de ce genre de travail, pour le plaisir de leur âme »), et enfin la volonté d'un artiste/artisan soucieux de préserver sa technique compositionnelle d'une curiosité profane.

Pourquoi Bach a-t-il donc privilégié la symbolique des nombres dans son œuvre tant vocale qu'instrumentale ? Klingfors fait remarquer avec justesse que « J.-S. Bach a vécu et œuvré dans une société qui était à plusieurs égards encore profondément enracinée dans le Moyen Age. La musique continuait à être considérée comme une science mathématique ; elle faisait d'ailleurs partie du Quadrivium (les sciences du Nombre : arithmétique, astronomie, géométrie, musique). L'ordre passait pour le fondement de l'univers, pour le principe constructif de Dieu. L'ordre se "révélait" dans les nombres et ceux-ci étaient les moyens servant à une compréhension rationnelle de l'ordre. Si l'arithmétique était la science des nombres en tant que quantités, la Musique, elle, était la science des rapports entre les nombres, des proportions (...). Mais les nombres pouvaient aussi, de manière mystérieuse, être symboles et images ; ils avaient des significations secrètes (...) provenant de spéculations pythagoriciennes, bibliques ou kabbalistiques ».

Rappelons à ce sujet que *Kabbala* signifie : sémantique du nombre, allégorie du nombre.

Par ailleurs, J.-J. Duparcq souligne l'étroite parenté entre la pensée de Bach et le génie philosophique de Leibnitz (1646-1716). Pour Leibnitz, une mathématique divine s'exerçait à l'origine des choses (« Dum calculat Deus fit mundus »). Il en résulte que la Nature est semblable à l'ordre des pensées de Dieu ; la volonté n'agit pas pour créer le possible, mais pour le faire exister. Le rapprochement est aussi suggéré par Klingfors qui cite la merveilleuse phrase de Leibnitz : « La musique est un compte secret de l'âme » (« ein geheimes Zählen der Seel »).

Enfin Van Houten s'attache à prouver que Bach connaissait fort bien la tradition ésotérique *Rose-Croix*. Il reconnaît que nous n'avons aucun document prouvant une relation de Bach avec la fraternité Rose-Croix. Et il semble bien improbable que l'on en découvre un, puisque cet ordre était et se voulait secret. Mais il fait remarquer que finalement nous ne savons pas grand-chose sur l'homme Bach. Et il a retrouvé avec une extraordinaire perspicacité, dans maintes œuvres, plusieurs nombres hautement significatifs dans la tradition Rose-Croix ; il en tire des conclusions bouleversantes, en particulier sur la date de la mort de J.-S. Bach, le 28-7-1750.

Pour notre part, nous ajouterons deux modestes hypothèses personnelles :

1. De même que Bach était un acousticien génialement intuitif (cf. la fameuse lettre de C. P. E. Bach à Forkel mettant au crédit de Jean-Sébastien une véritable divination des propriétés acoustiques de la salle à manger de l'Opéra de Berlin), pourquoi n'aurait-il pas été aussi un calculateur prodige (tel Inaudi), jonglant avec les nombres sans même s'en apercevoir et n'éprouvant pas le besoin de s'en glorifier ?

2. Pourquoi Bach n'aurait-il pas tout simplement, « naïvement », joué avec les nombres, pour le plaisir bien légitime d'une satisfaction intellectuelle ? Et n'est-ce pas un orgueil tout aussi légitime que de signer son œuvre — comme un maître-imagier du Moyen

Age — par une allusion quasi invisible ? Ainsi H. Lohmann découvre l'âge de Bach dans la *Cl. III* (54 ans en 1739) en additionnant les 27 pièces de l'ouvrage, le total des chiffres 1.7.3.9., et le chiffre sacré 7. De même A. Krings estime que la somme des 40 mouvements qui composent les 6 *Partitas pour clavier* représentent l'âge exact de Bach au moment de la composition (1725). Ajoutons — par malin plaisir — que si l'on y adjoint le deuxième Menuet de la première *Partita*, cela donne évidemment... 41 !

On peut à bon droit rester dubitatif devant ces considérations hypothétiques. En tout cas, on s'accorde à penser que c'est l'*Orgelbüchlein* qui manifeste pour la première fois ce souci symbolique de manière raisonnée et presque méthodique.

Par ailleurs, si Bach ne désespérait pas d'éveiller l'intérêt de quelque « connaisseur » en un siècle qui ne manquait pas de beaux esprits, il est certain qu'il n'a jamais voulu privilégier une quelconque jonglerie numérique au détriment de l'expressivité de l'ensemble. Et le meilleur « arithmosophe » du monde en dira toujours dix fois moins qu'un interprète sensible, soucieux de faire chanter son instrument « pour le seul honneur de Dieu et pour l'instruction du prochain » (préface de l'*OB*).

Peut-on espérer parvenir à des interprétations plus authentiques de la musique de Bach en prenant le symbolisme numérique en considération ? Certes, souvent cette symbolique révèle tel ou tel signe caché, exalte telle image biblique, met en lumière une intention expressive latente, met en branle la mémoire ou l'imagination — et ce n'est déjà pas si mal ! Marie-Claire Alain en a administré une preuve éclatante en décelant dans la *Passacaille en* ut/582 l'importance des chiffres 3, 7 et 12 dans l'architecture du monument (cf. étude spéciale, p. 94). Il n'empêche qu'une grande prudence est nécessaire à tout chercheur ou musicien pratiquant la numérologie : « Il faut se rendre compte que bien des propositions qu'on croit apercevoir comme positives, à l'aide de recherches très

ingénieuses, trop ingénieuses même, peuvent n'être dues qu'à l'ingéniosité du chercheur ! » (E. Souriau).

On peut noter que Bach s'est abstenu d'utiliser certaines proportions connues à son époque, tel le nombre d'or (ceci étant dit sous réserve de découvertes ultérieures toujours possibles). Mais il est probablement le seul musicien a avoir usé de la symbolique des nombres avec une telle constance. Elle est en filigrane dans maintes œuvres, sacrées ou profanes sans distinction : il dépend du musicien, amateur ou connaisseur, que la musique y trouve plus d'opacité ou plus de richesse translucide.

CHAPITRE IV

LES FORMES. LES ŒUVRES

I. — Le choral

1. **Le choral d'orgue avant J.-S. Bach.** — La production de Bach s'inscrit dans une floraison particulièrement généreuse qui prend sa source au début du XVIIe siècle avec M. Praetorius et Sweelinck. Les deux principaux élèves de ce dernier, S. Scheidt († Halle, 1654) et H. Scheidemann († Hambourg, 1663), ont fait école, l'un en Allemagne du Centre, l'autre en Allemagne du Nord.

— *Allemagne du Nord :* à Hambourg (Scheidemann, M. Weckmann, J. A. Reinken, V. Lübeck), à Lübeck (F. Tunder, D. Buxtehude) à Lünebourg (G. Böhm), à Husum (N. Bruhns), à Schleswig (J. N. Hanff), à Hanovre (M. Schildt) et jusqu'à Dantzig (P. Siefert), ces organistes cultivent le choral fugué, le choral orné, la fantaisie de choral qui mettent en valeur la flamboyante palette de leurs instruments.

— *Allemagne du Centre :* l'influence conjuguée de Scheidt à Halle et de Pachelbel à Nüremberg s'exerce sur plusieurs membres de la famille Bach (J. Michael à Gehren, J. Christoph à Eisenach), sur Fr. W. Zachow à Halle, sur Buttstedt à Erfurt, sur Kaufmann à Merseburg, sur J. G. Walther à Weimar. Ces organistes négligent souvent le choral orné, mais déploient imagination et souplesse d'écriture dans les partitas de chorals, les chorals figurés, les « bicinia » et les chorals-fughettes.

2. **J.-S. Bach et le choral d'orgue.** — Il convient d'abord de souligner avec O. Alain que « ce musicien ne change pas d'âme en écrivant une messe, une sonate pour violon ou une cantate profane... A une époque différente de la nôtre, l'insincérité eût consisté à ne pas parler, même au temple, le langage de cette époque ». A une sincérité sans équivoque, il faut ajouter la foi marmoréenne d'un homme pétri de l'univers biblique. La famille Bach vivait avec naturel et confiance dans la familiarité des Ecritures. P. Vidal rappelle que « durant les neuf années de Weimar, Bach lut à son tour et entendit quotidiennement réciter par ceux qui, avec lui, servaient chez le Duc, tel ou tel passage de la Bible (tout en assistant aux cultes quotidiens) ». Cette manne spirituelle s'exprimait tout naturellement — et selon le vœu de Luther — dans les chorals à quatre voix mixtes. On en compte quelque 371 parsemés à travers l'œuvre vocale !

Les chorals d'orgue, eux, sont au nombre de 177. Egrenés depuis Ohrdruf jusqu'à Leipzig, ils constituent un véritable « miroir de la vie intérieure du musicien » (O. Alain), une sorte de journal intime en musique. Comme les *Sonates pour piano* ou les *Bagatelles* chez Beethoven, ils jalonnent un itinéraire spirituel et une écriture sans cesse en recherche sécrétant aussi bien la miniature pleine de sensibilité (*Herzlich tut*/727) que le monumental *Aus tiefer Not*/686.

3. **L'orthodoxie luthérienne.** — Marinette Extermann (1) souligne avec justesse que Bach « était luthérien convaincu avant d'être protestant. Un coup d'œil sur la liste des quelque 80 livres religieux qu'il laisse à sa mort révèle que le quart était constitué des œuvres de Luther (ses œuvres complètes en latin

(1) Marinette Extermann, plaquette enreg. *Cl. III* (SD 12507).

et en allemand, dont certains volumes en triple exemplaire), et qu'une dizaine s'élevaient contre Calvin, contre l'Eglise romaine ou contre les déviations du vrai luthéranisme. F. Smend relève qu'il se trouve sur le livre d'Anna Magdalena (1722) une inscription de la main de Bach qui note le titre du livre de Pfeiffer : *Anti-Calvinismus*. A cette époque, Bach se trouvait à la cour réformée calviniste d'Anhalt-Coethen, et il envoyait ses enfants à l'école luthérienne. Ses préoccupations semblent donc vouloir préserver sa conviction luthérienne de toute influence calviniste... La *Cl. III* se présente d'ailleurs comme l'illustration musicale d'un service religieux luthérien complet, tel qu'il se célébrait à Leipzig, ville de la Saxe conservatrice ».

4. **L'ordonnance du culte.** — Un précieux document nous éclaire sur l'ordonnance d'un culte à Saint-Thomas : ce sont les notes prises par Bach lui-même, sans doute à titre d'aide-mémoire, sur la partition autographe de la *Cantate 61*, probablement pour le premier dimanche de l'Avent de l'an 1722.

1) On prélude.
2) Motet.
3) On prélude au *Kyrie* qui est joué entièrement.
4) On entonne devant l'autel.
5) Lecture de l'Epître.
6) Chant de la litanie.
7) On prélude au choral.
8) Lecture de l'Evangile.
9) On prélude à la musique principale.
10) On chante la Profession de Foi.
11) Prédication.
12) Après la prédication, on chante comme d'habitude quelques strophes d'un choral.
13) *Verba Institutionis*.
14) On prélude à la musique.
Ensuite et alternativement, on prélude et on chante les chorals jusqu'à ce que la communion soit terminée, et *sic porro*.

Remarques :

9 : « Musique » signifie première partie de la cantate du jour.
13 : Institution de la Cène = Consécration.
14 : Deuxième partie de la cantate.

Outre que nous avons ainsi le plan de la *Cl. III* (ou *Messe luthérienne pour orgue*), ce schéma permet de mieux comprendre les multiples interventions de l'orgue qui introduit et clôt l'office, mais surtout prélude aux multiples chorals du culte.

5. **Essai de classification.** — Plusieurs tentatives n'ont pas épuisé le sujet : A. Hodeir (in *Les formes de la musique*, coll. « Que sais-je? »), O. Alain, J. Chailley, etc. Celle de Chailley nous paraissant la plus logique, nous en présentons une version légèrement élaguée.

Le principe de cette classification repose sur le mode de présentation du cantique : intégral, en partie, citation incidente, simple allusion, filigrane (par ordre décroissant de présence), les critères d'écriture n'intervenant qu'en second lieu.

A) *Citation intégrale du cantique motivant le plan.*

— *Le choral harmonisé*

1) Un accord par note de la mélodie, avec notes de passage, retards, etc. Rares dans l'œuvre d'orgue. Cf. 706, 708, 730 et les thèmes des partitas 766, 767, 768, 770.

2) Accompagnement en formules rythmiques régulières. Cf. 721 (authenticité douteuse) et 631.

3) Une arabesque décorative s'insère entre chaque période du choral harmonisé. Cf. 715, 722, 726, 732.

4) L'harmonisation verticale se dilue en style toccata. Cf. 729.

5) Choral arioso : ornementation systématique et

expressive, caractère harmonique plutôt que contrapuntique de la présentation. Cf. 622, 691, 727, 728, 731.

6) Choral festonné : harmonisation d'accords entourée de gammes et arpèges de style toccata. Cf. 751, 683 et certains passages de 615 ou 732.

— *Le choral contrapuntique*

Choral contrapuntique à citation continue : Le cantique — orné ou non — est exposé entièrement à l'une des voix (généralement le soprano), tandis que les autres développent un ou plusieurs thèmes différents (commentaires descriptifs des idées du texte). Cf. tout l'*OB*, sauf 613, 615, 622, 631, 635 et 641 ; ailleurs, on a 662, 709, 725 et 739.

Variante : l'accompagnement, au lieu de posséder ses thèmes propres, emprunte ses développements au cantique lui-même, le plus souvent à l'incipit. Cf. dans *OB* : 613, 615, 635 et 641.

Choral contrapuntique découpé en sections : Catégorie de beaucoup la plus nombreuse.

1) Choral commenté : les voix accompagnantes développent un ou plusieurs thèmes propres, expressifs, sans rapport thématique avec le cantique. Cf. entre autres 661, 678, 684, 688, 713.

2) Choral sur paraphrase d'intonation : les voix accompagnantes développent un thème unique emprunté à l'intonation du cantique. Cf. 651, 669, 676, 692, 717, 734, 767 (var. 2 et 3).

3) Choral sur paraphrase de groupe (variante du précédent) : le thème paraphrasé change après la barre de reprise, et la seconde moitié paraphrase la suite du texte. Cf. 663 et 695*a*.

4) Choral sur paraphrase de section : le thème paraphrasé change à chaque section et correspond le plus souvent à l'intonation de chaque phrase (souvenir de l'ancien ricercar ; on l'appelle encore choral-fantaisie). Cf. 652, 654, 665, 668, 700, 720, 735.

Dérivé très répandu : le *choral figuré*. Très utilisé par les prédécesseurs de Bach (et surtout Pachelbel qui lui a donné son nom), son schéma est stéréotypé : chaque période de la mélodie est d'abord traitée en exposition de fugue, et la dernière entrée se fait en augmentation majestueuse, au soprano ou à la basse. Cf. 668, 669, 670, 671, 686, 687, 723, 765.

5) Choral mixte à paraphrase et commentaire : mélange des deux procédés. Cf. 658, 659, 660, 666, 675, 682, 736, 737.

B) *Citation (intégrale ou partielle) ne motivant plus le plan.*

1) Citation en introduction (partita) : cas particulier de la forme générale « thème et variations » (forme de concert plutôt que d'église). Le cantique harmonisé (selon le type choral harmonisé 1) sert d'annonce thématique aux variations (partitas) qui suivront. Cf. 766, 767, 768, 770, et même 769 (choral sous-entendu).

2) Citation en coda : la citation intervient une fois la pièce presque achevée, sans avoir influencé sa construction, comme un couronnement, et toujours à la pédale. Cf. 655, 733 (citation intégrale) et 664 (seulement le début du cantique).

C) *Disparition du cantique (il n'en subsiste plus qu'un motif thématique, généralement l'incipit).* — Le plus souvent il s'agit de ces merveilleuses « fughettes » à 3 ou 4 voix purement manuelles, denses et fleuries. Cf. 677, 679, 685, 689, 696, 697, 698, 699, 701, 702, 703, 704, 712, 749, 750.

Dans deux cas, on a même la disparition totale de la mélodie du cantique : reste une sorte d'évocation descriptive. Cf. 713/dernière partie, et 195.

En conclusion, il convient de souligner :

— que des caractères d'écriture peuvent être surajoutés à cette classification, mais non pas prétendre la remplacer : écriture fuguée, canonique, en trio, contrapuntique, ornée, etc. ;
— que la frontière entre tous ces types est très perméable et que certains chorals peuvent sans contradiction relever de deux familles différentes ;
— que Bach abandonne assez vite certains types (harmonisé, 3e et 4e types), affectionne certaines mélodies (*Allein Gott*/neuf versions, *Vater unser*/six versions), en néglige d'autres (*Straf mich nicht*, *Was Gott tut*, etc.), manifeste vis-à-vis du choral la même indépendance et la même imagination que vis-à-vis des autres formes : fugue, prélude, toccata, etc.

II. — Les grands recueils de chorals

1. **L' « Orgelbüchlein ».** — « *Petit livre d'orgue dans lequel il est donné à un organiste débutant un exemple pour développer un choral de différentes façons, et pour se perfectionner dans l'étude de la Pédale, celle-ci étant absolument obligatoire dans les Chorals qui s'y trouvent.*

« *Pour la plus grande gloire du Dieu Très-Haut.*

« *Pour le prochain, afin qu'il s'y instruise.*

« *Autore, Joanne Sebast. Bach, p.t. Capellae Magistri S.P.R. Anhaltini Cotheniensis.* »

L'abréviation p.t. signifie *pro tempore*, c'est-à-dire « actuellement », et confirmerait, selon Chailley, que la page de titre dut être rédigée peu après l'arrivée à Cöthen. Mais cette œuvre largement inachevée a été entreprise à Weimar vers 1716 et abandonnée à Cöthen ; cependant, les analyses graphologiques attribuent les chorals nos 15 et 17 à la période de Leipzig.

Le cahier autographe (Preussische Staatsbibliothek Berlin, Mus. ms. Bach P 283) manifeste clairement un plan prémédité de 166 chorals, dont Bach pour une raison inconnue n'a écrit que 45. L'ensemble devait suivre le déroulement de l'année liturgique en trois cycles : 1. Noël ; 2. Pâques ; 3. Vie chrétienne (long temps d'enseignement des dimanches après la Pentecôte). Le plan des chorals écrits est donc le suivant :

1) Noël (Avent = 1 ; Nativité = 13 ; Nouvel An = 3 ; Purification = 2).
2) Pâques (Passion = 7 ; Résurrection = 6 ; Pentecôte = 1).
3) Vie chrétienne = 12.

C'est dans l'*OB* que la numérologie est pensée pour la première fois. Notons par exemple que sur les 45 chorals les 33 de l'année liturgique peuvent représenter l'âge du Christ, et les 12 autres symboliser l'Eglise fondée sur les 12 Apôtres. Le plan original de 166 chorals met en évidence la signature de Bach, puisque $166 = 83 \times 1 \times 2$, correspondant à HC × A × B (cf. aussi le total des mesures des *Variations canoniques*/769). Par ailleurs, K. Van Houten, en rappelant que le plan original n'a jamais été réalisé — volontairement ou non —, souligne que les chorals de la Passion et de Pâques (donc de la Mort et de la Vie) sont au nombre respectivement de 7 et 6 = 13, et comptent 285 mesures. Mais on néglige souvent de préciser qu'entre la Passion et Pâques se trouvent les deux mesures initiales du choral *O traurigkeit* (joué pour les enterrements). Ce choral inachevé, entre Passion et Résurrection, dont les voix s'arrêtent les unes après les autres, peut représenter le moment de la mort. Et le nouveau total, infiniment troublant, se présente comme suit : 14 (= **BACH**) chorals, 287 mesures, soit 28.7 que l'on peut lire 28 juillet/1750 (mort de Bach)...

L'*OB* est une véritable prédication musicale. Il constitue une clé en même temps qu'une somme des constantes expressives, des figures rhétoriques dont nous parlons par ailleurs. Contentons-nous ici de mettre en relief, grâce à M. Radulescu, la symbolique expressive de quelques procédés canoniques :

— n° 2 : canon à l'octave entre soprano et ténor ; registration originale : principal 8′ — trompette 8′.
Symbole : l'Homme (= trompette) est tiré par Dieu (= principal) ;
— n° 10 : double canon à l'octave.
Symbole : l'Alpha et l'Omega suggérés par le texte ;
— n° 21 : canon à la douzième (redoublement de la quinte).
Symbole : les 12 Apôtres (= l'Eglise), choral à 5 voix ;
— n° 22 : canon à l'octave entre soprano et basse.
Symbole : emprisonnement du Christ (voir le texte) entre les deux voix extrêmes ;
— n° 26 : canon à la quinte entre soprano et alto.
Symbole : canon imparfait qui met en évidence l'imperfection de l'homme (cf. texte : « Seigneur, veuille te tenir à mes côtés »).

L'écriture musicale de l'*OB* représente selon le vœu de son auteur un modèle d'une rare originalité pour l'époque, et sa force de persuasion ne s'est guère évaporée depuis. Sobriété, simplicité et densité régissent la marche des quatre ou cinq voix habituelles. Le cantus firmus, orné ou non, se présente généralement d'un bout à l'autre au soprano (à l'exception des n°s 13 et 20), se détachant sur la trame serrée d'un dessin linéaire ou rythmique choisi pour ses vertus illustratives. A chaque texte correspond un dessin contrapuntique approprié : lignes descendantes des chorals de Noël, fanfare glorieuse de *In dir ist Freude* (615), pesantes appoggiatures de *O Lamm Gottes* (618), doubles broderies en forme de Croix de *Christ lag in Todesbanden* (625), élans ascendants des chorals de Pâques, chutes de septième de *Durch Adam's fall* (637), lignes fluides et fugitives de *Ach wie nichtig* (644), etc.

Ni préludes, ni interludes, ni postludes (hormis le n° 10) : les brèves codas sont le plus souvent l'explicitation d'une cadence plagale. L'*OB* développe les moyens physiques du jeune interprète (en particulier dans le jeu du pédalier) tout en lui transfusant, grâce à une imagination prestigieuse, un véritable traité de composition.

Les rares indications du manuscrit n'en ont évidemment que plus de prix : répartitions à deux claviers, registration (dans le seul numéro 2, hélas !), tempi (610/Largo - 611/Adagio - 618/Adagio - choral inachevé *O traurigkeit*/Molt'adagio - 622/Adagio assai, puis Adagissimo).

Ces brefs chorals, outre qu'ils constituent une véritable Providence pour l'organiste liturgique, sont bien, par leur concision, leur densité et leur expressivité, des joyaux d'une eau incomparable.

2. **La « Clavier-Übung III ».** — « *Troisième partie des Exercices de clavier, consistant en divers Préludes sur les chants du Catéchisme, et sur d'autres, pour l'orgue. A l'intention des amateurs, et particulièrement des connaisseurs de ce genre de travail, pour le plaisir de leur âme. Rédigés par Johann Sebastian BACH, Compositeur de la cour royale de Prusse et du Prince Electeur de Saxe, Maître de chapelle et Directeur des chœurs de Leipzig. Se vend chez l'auteur. Septembre 1739.* »

Cette « messe luthérienne » est communément désignée en France sous le titre : Chorals du *Dogme*, et dans les pays de langue anglaise « Organ Mass ».

Cette *Pratique du Clavier*, publiée peu à peu aux frais de l'auteur, comporte : *Cl. I* (6 Partitas) en 1731, *Cl. II* (Concerto italien, Ouverture française) en 1735, *Cl. III* (Messe luthérienne) en 1739, et *Cl. IV* (variations Goldberg) en 1742. Sur la dernière page de

son exemplaire personnel, Bach apposera son paraphe symbolique : 14 (= B.A.C.H.) Canons énigmatiques.

Cette *Cl. III* illustre musicalement un service religieux luthérien complet. Bach a porté son choix sur les chorals qui ponctuent le service luthérien dans sa forme la plus ancienne et c'est Luther qui a composé ou remanié tous les textes des chorals que Bach choisit. L'orgue, véritable maître-d'œuvre musical, soutient le chant qu'il introduit par un prélude mettant en évidence le cantus firmus, remplace le chœur si nécessaire ou alterne avec lui, ouvre et conclut solennellement le service.

1) *Entrée* à l'orgue : Prélude en MI ♭.
2) *Paraphrases allemandes* de la « Missa brevis » commune aux catholiques et aux réformés : *Kyrie - Christe - Kyrie - Gloria.*
3) *Chant suivant la lecture biblique* (l'Epître) : choral des *Dix Commandements* (la Loi).
4) *Chant suivant la lecture de l'Evangile : Credo.*
5) Prière du *Notre Père.*
6) Cantiques relatifs aux *Sacrements* : Bach choisit ceux du Baptême et de la Pénitence *(De profundis).*
7) Chant de la *Sainte Cène* (Communion) et orgue *ad libitum* (4 Duetti).
8) *Sortie* à l'orgue : Fugue en MI ♭.

Bach a-t-il songé à un dimanche particulier ? « L'Eglise luthérienne, ne suivant pas en cela l'Eglise romaine, a pris l'habitude de compter les dimanches de l'année liturgique à partir du dimanche de la *Trinité.* C'est dire l'importance qu'elle lui attachait. Nous pouvons penser que c'est pour cette fête-là que Bach a conçu cette œuvre où le nombre trois a tant d'importance, où le contenu spirituel et musical est si dense, le symbolisme si riche, le contrepoint si achevé, l'unité de style si parfaite, et qu'il termine par une si grandiose triple fugue » (M. Extermann).

Par ailleurs, Luther ayant composé deux versions différentes du Catéchisme (le « Grand », approfondi, en latin, pour les gens instruits, le « Petit », simplifié,

en allemand, à l'usage de tous), Bach procède de même en traitant chaque mélodie deux fois (sauf l'*Allein Gott*) :

— un grand choral, complexe, réclamant l'usage du pédalier, pour les « connaisseurs » (fidèles, organistes) ;
— un petit choral, simplifié, sans pédale, pour les « amateurs » (et les paroisses dépourvues d'orgue à pédalier).

Les 4 Duetti : leur succession tonale *(mi* - FA - SOL - *la)* amène logiquement au SI ♭ qui ouvre la fugue. La formule du duo exprime sans doute l'union du croyant et du Christ dans le sacrement de l'Eucharistie. Complémentaires de la « petite » version, ces deux « préludes et fugues » (malgré leur disparité tonale) offrent certaines relations thématiques avec le reste de l'œuvre, comme l'ont relevé K. Ehricht (BJ, 1949) et F. Smend. Celui-ci a décelé le thème de la fugue en MI ♭ à deux reprises dans le quatrième duo (mes. 63 et 86).

La Symbolique des Nombres, particulièrement subtile, contribue à expliquer l'unité de l'œuvre :

— Le total des pièces = 27. C'est l'exaltation de la Trinité : 3 puissance 3 ; ou $2 + 7 = 9 = 3 \times 3$.
— Le Prélude : 3 bémols, 3 thèmes · Trinité.
— La Fugue : 3 bémols, 3 sujets unifiés par le premier.
— Les Chorals : 21 (3×7 ou $2 + 1$) en 2 groupes :

1) 3 groupes de 3 chorals ($3 \times 3 = 9$) : les 3 grands *Kyrie*, les 3 petits *Kyrie*, les 3 *Allein Gott* ;
2) 6 groupes de 2 chorals = 12 (cf. ce chiffre, p. 53).

— Les Duetti = 4 (cf. ce chiffre, p. 53).

Selon H. Lohmann, le thème de la fugue est en soi signifiant en additionnant les notes/lettres :

si ♭	+ *sol*	+ *ut*	+ *si* ♭	+ *mi* ♭		+ *ré*		
b	+ *g*	+ *c*	+ *b*	+ *e*	+ *s*		+ *d*	
2	+ 7	+ 3	+ 2	+ 5	+ 18		+ 4	= 41.

Il relève aussi le rôle privilégié des chiffres 9 et surtout 7 dans diverses sommes :

a) des voix : 1re fugue = 5 voix ; 2e fugue = 4 voix ; 3e fugue = 5 voix :

$$5 + 4 + 5 = 14 = 7 + 7 ;$$

b) des tonalités : 1re et 2e fugue en MI ♭, 3e fugue commençant en *ut* → Es(5 + 18) + Es(5 + 18) + *c*(3) = 49 = 7 × 7 ;

c) des mesures : Prélude = 205 (2 + 5 = 7) ; Fugue = 117 (1 + 1 + 7 = 9) ; Prélude et fugue = 322 (3 + 2 + 2 = 7) ;

d) le sujet 1 est cité 27 fois dans l'ensemble de l'œuvre (= 3 × 9, ou 20 + 7, ou 2 + 7 = 9).

Mais c'est surtout la maîtrise des moyens d'expression qui suscite l'admiration des auditeurs et la réflexion des interprètes. Ne pouvant entrer dans le détail, nous prendrons quelques exemples seulement :

a) Place du cantus firmus : dans le 1er *Kyrie*/669, le CF est au soprano (= Dieu le Père), dans le 2e *Kyrie*/670, le CF est au ténor (= le Fils), dans le 3e *Kyrie*/671, le CF est à la basse (= l'Esprit).

b) Symbolisme des chiffres de mesure dans la « petite » version : progression des *Kyrie*/672 à 3/4, *Christe*/673 à 6/8, *Kyrie*/674 à 9/8.

c) Apparition de canons : le canon à l'octave de 678/*Les Dix Commandements* symbolise l'observance de la Loi divine ; le canon à l'octave du *Notre Père*/682 rappelle que les enfants de Dieu doivent répéter la prière que le Christ leur a enseignée.

d) Symbolisme des nombres : le 10e choral du recueil (*Les Dix Commandements*/678) fait entrer 10 fois le CF (2 × 5) ; la fughetta suivante/679, sur le même sujet, comporte 10 entrées.

e) Signature B.A.C.H. : le grand *Credo*/680 fait résonner 14 fois son motif initial ; la 41e mesure du *Notre Père*/682 fait entendre pour la première fois à la pédale le rythme lombard implorant.

f) Nombre de voix : tout est essayé, depuis les Duetti volubiles jusqu'à l'écrasant *Aus tiefer Not* à 6 voix, en passant par le gracieux trio (675 ou 676),

l'énergique 4 voix du *Credo*/680, ou les translucides polyphonies à 5 (671, 678, 682).

g) Virtuosité : densité de la polyphonie manuelle (671, 689), écarts dans une même main (688), subtilités de toucher (682), double pédale (686), etc.

h) Relations tonales : après l'échelle tonale des Duetti *(mi* - FA - SOL - *la)*, on remarque la progression des 3 *Allein Gott* : FA - SOL - LA.

i) Richesse rythmique : ouverture à la française (552, 681), rythme lombard (682), à la gigue (679), etc.

j) Aspect modal très accusé de certaines pièces (670, 685, 687) rendant d'autant plus triomphal et rayonnant le majeur du Prélude et fugue.

Par ce Prélude et fugue, Dieu, Un et Triple, est au commencement et à la fin du recueil, comme l'Alpha et l'Omega ; ainsi « le recueil est l'image du temps humain, cerné par l'éternité » (O. Alain).

3. **Six Chorals transcrits (Schübler).** — « *Six chorals de divers styles, à exécuter sur un orgue à 2 claviers et pédalier ; réalisés par Jean-Sébastien Bach, Compositeur de la Cour du Roi de Pologne et du Prince de Saxe, maître de chapelle et Directeur du Chœur de Leipzig. Edité par J. G. Schübler à Zella en Thuringe. On peut se les procurer à Leipzig chez Monsieur le Maître de chapelle Bach, chez MM. ses Fils à Berlin et Halle, et chez l'éditeur, à Zella.* »

C'est le même Schübler qui édite vers 1746 ces transcriptions et grave à la hâte en 1747 l'*Offrande musicale*. Ces arrangements pour orgue de divers airs ou duos de cantates, qui avaient sans doute obtenu les faveurs du public, donnent naturellement à l'art de la transcription ses lettres de noblesse. Bach a retenu des chorals en cantus firmus ; l'arrangement, très proche de l'original, se contente de retoucher légèrement l'ornementation. Il use adroitement des possibilités de l'orgue en faisant sonner parfois le CF

en 4′ à la Pédale. Le continuo y perd son chiffrage, mais un musicien comme M. Chapuis aime assurer une discrète « réalisation ».

1) *Wachet auf* (645, MI ♭). — CF de ténor transcrit de la *Cantate 140* (n° 4) datant de 1731.

2) *Wo soll ich fliehen hin* (646, *mi*). — CF d'alto ; source inconnue, peut-être une version non encore retrouvée de la *Cantate 188* (vers 1728).

3) *Wer nur den lieben Gott* (647, *ut*). — CF de cordes à l'unisson sur un duo soprano/alto, transcrit de la *Cantate 93* (1724).

4) *Meine Seel erhebt den Herrn* (648, *ré*). — CF de trompette et hautbois à l'unisson sur un duo alto/ténor, transcrit de la *Cantate 10* (1724).

5) *Ach, bleib bei uns* (649, SI ♭). — CF de soprano (violoncelle piccolo à la m. g.) de la *Cantate 6* (1725).

6) *Kommst du nun* (650, SOL). — CF d'alto (violon solo à la m. dr.) transcrit de la *Cantate 137* (1725).

4. **Les dix-huit Chorals dits « de Leipzig ».** — La dénomination précise de ce recueil prête à confusion.

— *L'Autographe de Leipzig* est partiellement inexact, dans la mesure où seuls les 15 premiers chorals sont autographes, les numéros 16 et 17 étant de la main d'Altnikol, et le n° 18 d'une main inconnue (selon Dadelsen).

— *Les dix-huit Chorals* ne tient pas compte du fait que le manuscrit original sépare nettement le dernier choral des précédents, lui réservant à juste titre une place à part.

— *... de Leipzig* n'est pas inexact à condition de rappeler que pour la plupart des chorals on possède des versions moins élaborées remontant à la période de Weimar.

— *Dix-huit Chorals de styles divers* ne manifeste guère dans son intitulé impersonnel l'extraordinaire richesse du recueil.

Ce testament musical de Bach a dû être copié par lui dans les dernières semaines de sa vie : l'autographe atteste de manière émouvante l'affaiblissement de la vue du compositeur. Ainsi donc, Bach a renoncé à terminer l'*Art de la Fugue* pour livrer cet ultime florilège. S'agit-il d'un recueil achevé ? Nul ne sait.

Geiringer estime déplacés dans un ouvrage d'un tel niveau les chorals 666 et 667 recopiés par Altnikol, et Klotz émet l'hypothèse d'un ensemble de 21 chorals, dont quatre manqueraient.

En tout cas, ces dix-huit Chorals, ouverts et clos par une invocation au Saint-Esprit, constituent d'inépuisables méditations sur la condition du chrétien : la captivité à Babylone, la Communion, le Sacrifice de l'Agneau, l'espoir de l'Avent, la joie lumineuse de Noël, la Passion, la résignation devant la Mort. C'est un homme de 65 ans mûri par les épreuves physiques et morales qui, au soir de sa vie, avec l'humilité du chrétien et la fierté de l'artiste, délivre un message d'une bouleversante humanité.

1) 651. — *Fantasia super « Komm, heiliger Geist »* FA
CF in Pedale — In Organo pleno.
« Viens, Esprit-Saint, Seigneur Dieu », version luthérienne de l'hymne *Veni Sancte Spiritus*, monumentale toccata (plus de 100 mesures !), arrimée au roc du cantique et irradiant le feu de l'Esprit.

2) 652. — *Komm, heiliger Geist ; alio modo* SOL
a 2 Clav. e Pedale.
Selon M.-C. Alain, paraphrase du verset n° 3 de l'hymne. Mélange de choral figuré et de choral orné, avec une curieuse coda échevelée, très buxtehudienne.

3) 653. — *An Wasserflüssen Babylon* SOL
a 2 Clav. e Pedale.
« Sur les rives des fleuves de Babylone » ; à la manière d'un « Cromorne en taille » français. Une mélancolie poignante se dégage d'un texte extraordinairement raffiné (cf. la belle analyse de Chailley, *op. cit.*).

4) 654. — *Schmücke dich, o liebe Seele* MI ♭
a 2 Clav. e Pedale.

« Pare-toi, chère âme » ; choral de la Communion : « Dieu va maintenant trouver asile en toi ». L'âme se pare d'une émouvante ornementation qui touche comme au jour de sa redécouverte émerveillée par R. Schumann.

5) 655. — Trio super *Herr Jesu-Christ, dich zu uns wend* SOL
a 2 Clav. e Pedale.

« Seigneur J.-C., tourne-toi vers nous » ; choral de la Pentecôte. Volubilité et alacrité d'une Sonate en trio. Résurgence inattendue du Choral à la Pédale sous la ré-exposition.

6) 656. — *O Lamm Gottes unschuldig*, 3 versus LA

« O Agneau de Dieu sans péché ». La Trinité en 3 versets : Père au soprano, Fils au ténor, Esprit au pédalier (cf. 669 à 671). Progression inexorable vers une spirale chromatique désespérée. Mais du gouffre jaillit la Lumière d'un Christ reliant Ciel et Terre.

7) 657. — *Nun danket Alle Gott ;* Canto fermo in Soprano SOL
a 2 Clav. e Pedale.

« Maintenant remercions tous Dieu ». CF en augmentation au soprano au-dessus de fugatos très riches.

8) 658. *Von Gott will ich nicht lassen* *fa*
CF in Pedale.

« De Dieu je ne veux pas me séparer ». Ton rare et sombre ; CF en 4′ à la Pédale ; polyphonie tendre et lyrique se résolvant lentement sur le lumineux accord majeur final.

Les trois chorals pour le temps de l'Avent *(Nun komm)* pratiquent l'alternance française des versets d'une hymne : versets 1, 3, 5 pour l'orgue, 2 et 4 pour le chœur. On note aussi une progression régulière de l'unité de valeur : croche → noire → blanche.

9) 659. — *Nun komm der Heiden Heiland (I)* *sol*
a 2 Clav. e Pedale.

« Viens maintenant Sauveur des Païens ». Véritable « arioso » pour orgue sur une basse sombrement obstinée. La volute finale, presque douloureuse, est directement inspirée de Buxtehude (choral du même nom).

10) 660. — *Nun komm der Heiden Heiland (II)* *sol*
a due bassi e Canto fermo.

Trio en invention canonique pour deux basses (violoncelles ou bassons ?), sur laquelle plane un CF très orné. Selon Keller, illustration de la descente du Christ aux Enfers. Ecriture virtuose et originale.

11) 661. *Nun komm der Heiden Heiland (III)* *sol*
in Organo pleno ; CF in Pedale.

Grand choral fugué ; CF en valeurs longues ; peu de figuralisme mais une grande verve rythmique.

A ces trois chorals de l'Avent répondent symétriquement les trois *Gloria* de Noël.

12) 662. — *Allein Gott in der Höh'sei Ehr (I)* LA
Adagio — a 2 Clav. e Pedale ; CF in Soprano.
Subtile ornementation « à la française » ; lyrisme débordant tant dans les douces voix médianes que dans un soprano qui s'exalte jusqu'à en perdre le souffle (3 mes. avant la fin).

13) 663. — *Allein Gott in der Höh'sei Ehr (II)* SOL
Cantabile — a 2 Clav. e Pedale ; CF in Tenore.
« Cromorne ou Tierce en taille » à la française. Admirable écriture concertante de l'accompagnement et du pédalier. Dramatique césure par un récitatif et une mesure Adagio illustrant le mot « détresse ».

14) 664. — Trio super *Allein Gott (III)* LA
a 2 Clav. e Pedale.
Frère jumeau de 655 ; « fraîche et souriante invention (à 2 voix et b.c.) conclue à la pédale, par l'énoncé en CF du début du cantique » (O. Alain).

15) 665. — *Jesus Christus, unser Heiland (I)* *mi*
sub Communione ; Pedaliter.
Jesus-Christ, notre Sauveur. Choral de la Passion. 4 sections contrastées : invocation au Sauveur, colère divine, souffrances du Christ, délivrance de l'Enfer. Chaque période présente la même coupe : fugato serré, CF à la pédale puis au soprano.

16) 666. — *Jesus Christus, unser Heiland (II)* *mi*
alio modo ; manualiter, hormis une note de pédale en coda ; même coupe que le précédent, moins dramatique.

17) 667. — *Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist* SOL
in Organo pleno, con Pedale obligato.
« Viens Dieu Créateur, Saint Esprit » *(Veni Creator)*. Elargissement du choral 631 de l'*OB*. Véritable choral double avec CF au soprano puis en augmentation au pédalier. Dernière mesure : signature sonore B.A.C.H.

18) 668. — *Vor deinen Thron tret'ich* SOL
« Devant ton trône, je vais comparaître ». Dérivé du choral *Wenn wir...* (Quand nous sommes dans l'extrême détresse, *OB* 641). Contrepoint admirable de vigueur et de sobriété : à chaque sujet droit correspond une réponde inversée. Ce subtil mélange de mélancolie teintée d'amertume, de science contrapuntique et d'émotion grave, sévère et paisible, se passe de commentaires...

Sans prétendre épuiser les sujets d'analyse, signalons pêle-mêle l'importance de l'Esprit-Saint dans ce

recueil (n°s 1, 2, 5, 6, 14, 17), l'extraordinaire invention des codas sur pédale (n°s 3, 4, 6, 8, 12, 13, 14, 15), les trouvailles d'écriture (trilles conjoints du n° 14, le lacis chromatique du n° 15, les récitatifs des n°s 12 et 13, les canons dissimulés du n° 13 entre manuel et pédalier, etc.).

5. **Chorals des suppléments.**

a) Recueil Kirnberger (BWV 690 à 713 *a*). — Edité par Kirnberger (1721-1783), élève de J. P. Kellner et de Bach, il comprend en majorité des chorals de l'époque de Weimar (1708-1717). Mais certains sont d'authenticité douteuse : 692 (J. G. Walther ?), 693 (J. G. Walther ?), 702, 705, 707, 710 (J. L. Krebs ?), 711 (Bernhardt Bach ?). Il comporte par ailleurs une remarquable série de fughettes manualiter pour le temps de Noël (696, 697, 698, 699, 701, 703, 704) d'une admirable écriture. Signalons enfin le tendre *Wer nur den lieben Gott*/691 recopié en 1725 dans le *Notenbüchlein* d'A. M. Bach et la belle *Fantasia sopra Jesu, meine Freude*/713.

b) Supplément (BWV 714 à 740). — Quelques-uns sont encore d'authenticité douteuse : 730, 731, 739 et même le fameux *Erbarm'dich*/721. On y trouve ces chorals dont les audaces ont dû faire frémir les fidèles d'Arnstadt (715, 722, 726, 729), mais aussi des prodiges de virtuosité (volubilité manuelle de *Nun freut*/734, double pédale de *Wir glauben*/740), de sensibilité (l'émouvante et malheureusement unique version de *Herzlich tut mich verlangen*/727, si souvent traitée dans les *Cantates* et *Saint-Matthieu*). Il faut souligner encore une somptueuse fugue sur le *Magnificat*/733, le fameux *Ein'feste Burg*/720 avec registration autographe se souvenant peut-être de l'inauguration de Mühlhausen, une Partita d'extrême jeunesse *Christ lag*/718 très influencée par Böhm ou les organistes du Nord.

c) Deuxième Supplément (BWV 741 à 765). — Aucun de ces chorals ne peut être attribué avec certitude à Bach. Quelques-uns sont vraisemblablement de J. Christoph Bach (1642-1703) : 741, 745, 748, de G. Böhm : 760, 761, de Homilius : 749, 759, de J. G. Walther : 748, de J. K. F. Fischer : 746.

III. — **Les pages liminaires : prélude, toccata, fantaisie**

1. **Titres.** — Ces pages introduisent une fugue, constituant ainsi l'heureux jumelage d'une pièce très libre et d'une pièce rigoureusement structurée. Ces trois termes sont pratiquement interchangeables, comme en témoignent les BWV 537 et 542 *(Präludium* ou *Fantaisie)*, 538 et 540 *(Präludium* ou *Toccata)*. Et le *Prélude en RÉ*/532, le *Prélude en* la/551 ne mériteraient-ils pas de s'intituler Toccatas ?

On notera cependant de légères distinctions :

— *Toccata :* à la conception buxtehudienne (juxtaposition d'épisodes, fugatos, traits de virtuosité, etc.) de *ré*/565 et MI/566, succédera une construction beaucoup plus ferme dominée par une rythmique de fer dans *ré*/538 « dorienne » et FA/540, celle en UT/564 hésitant un peu entre les deux tendances.

— *Prélude :* de forme peu définie, il sera littéralement protéiforme. Quoi de commun entre le bref *ré*/539 et le monumental MI ♭/552, entre le fluide *sol*/535 et le massif *ut*/546 à deux thèmes ? Mais les derniers « grands préludes » ne le cèdent en rien aux fugues qui suivent pour la logique interne, la liberté, la rigueur et l'équilibre du plan.

— *Fantaisie :* elle inclinera alternativement vers la rigueur du Ricercare (*ut*/537, *ut*/562) ou la liberté piaffante de la Toccata (*sol*/542, SOL/572).

2. **Associations.** — On distingue — en mettant de côté les 8 « petits » préludes et fugues 553-560 :

— 25 diptyques (Préludes, Fantaisies, Toccatas et fugues) ;
— 4 triptyques (*Toccata, Adagio et fugue*/564, *Fantaisie et fugue en* la/561, et 2 pièces sans fugue :

Fantaisie/Concerto en SOL/571 et « *Pièce* » *en SOL*/572) ;
— 2 pièces en 4 ou 5 parties : *Toccata MI*/566 et *Prélude et fugue* la/551.

Il y a lieu d'ajouter que Bach a peut-être souhaité d'autres triptyques. Un manuscrit de Kellner insère par exemple le Largo de la 5e *Sonate en trio* entre le prélude et la fugue en UT/545. Une autre copie propose l'andante de la 4e *Sonate* entre le prélude et la fugue en SOL/541. D'aucuns conjecturent l'insertion du trio en *ré*/583 entre la fantaisie et la fugue en *sol*/542 ; H. Klotz estime que la tessiture de la partie de pédalier du Trio/Aria selon Couperin en FA/587 justifie son exécution entre la toccata et la fugue en FA/540. Le goût de Bach pour la forme-concerto et la symbolique trinitaire l'incitait peut-être à improviser des mouvements lents entre les volets d'un diptyque (à l'image de *Toccata-Adagio-Fugue en UT*/564). Il n'est guère besoin de souligner que tout cela relève du domaine de l'hypothèse.

3. **Chronologie.** — Un seul prélude est daté avec précision : celui en MI ♭ (*Cl.* III 1739). On peut raisonnablement conjecturer que la *Fantaisie et fugue en* sol/542 a été écrite vers 1720, reflétant ainsi l'immense détresse de Bach après la mort de Marie-Barbara ainsi que sa maîtrise lorsqu'il concourut sur l'orgue de la Catharinenkirche à Hambourg, devant Reinken. De même l'étendue exceptionnelle du pédalier de la Sainte-Agnès-kirche à Cöthen a probablement inspiré la *Toccata en FA*/540 (années 1717-1723). Pour le reste, ce sont surtout des raisons stylistiques, des analyses graphologiques, l'étude des filigranes qui confortent la datation probable (proposée en Annexe 2).

4. **Remarques.** — Comme le souligne O. Alain, « en même temps que son écriture contrapuntique se fait plus rigoureuse, l'inspiration de Bach devient également toujours plus concertante ». Dès Weimar, se manifestent dans ses œuvres ce style rythmique et ce goût des expositions-refrains qui se déploieront dans les « grands » préludes et fugues de Cöthen et Leipzig : d'où cette évolution vers les formes « de synthèse » des grands chefs-d'œuvre : préludes et fugues MI ♭/552, *mi*/548, *si*/544, UT/547, *ut*/546. Le schéma de principe expose un thème principal successivement à la tonique, à la dominante, au ton relatif, à la sous-dominante, et le réexpose à la tonique. Entre ces solides jalons, s'intercalent 1 ou 2 thèmes de solo modulants. Une telle structure a pris le nom de *Konzert*.

— On notera que le prélude débute fréquemment par un trait monodique, à l'humeur vagabonde, rappelant l'origine improvisée de cette pièce : arpège (*mi*/533, LA/536), zigzag de feu (UT/564, SOL/541), pédalier caracolant (UT/531, *ut*/549 et naturellement FA/540, UT/564). Parfois le trait est ponctué par des accords-points d'exclamation (*sol*/542) ou suivi comme son ombre par une imitation canonique (FA/540, *ré*/538, UT/547, *fa*/534).

— Rappelons l'hypothèse émise par P. Vidal (*op. cit. in* bibliographie) selon laquelle il convient d'établir des correspondances entre plusieurs préludes et fugues et certains psaumes :

— *Prélude en* la/543 = psaume 28 ;
— *Fugue en* la/543 = psaume 30 ;
— *Toccata et fugue en* ré/565 = psaume 35 ;
— *Toccata en FA*/540 = psaume 59 ;
— *Fugue en FA*/540 = psaume 63 ;
— *Prélude en UT*/547 = psaume 27 ;
— *Fugue en UT*/547 = psaume 29 ;
— *Prélude en MI* ♭/552 = psaume 104 ;
— *Toccata, Adagio et fugue en UT*/564 psaume 68, 75, 77 ;
— *Prélude et fugue en LA*/536 = Sagesse 7, 7 ;
— *Toccata* « *dorienne* »/538 = psaume 2 ;
— *Fugue* « *dorienne* »/538 = psaume 118.

— *Les préludes*

Le classement suivra l'ordre des tonalités.

1) UT/531 — Weimar ~ 1709, ou Lünebourg ? Brio juvénile pour enchaîner traits de pédale et toccata manuelle.

2) UT/545 — Leipzig ~ 1730. Trois versions : *a)* plus ancienne, amputée des arpèges initiaux ;

b) intercale le Largo de la 5e *Sonate* entre prélude et fugue ; *c)* copie du XIXe siècle, transposée en SI ♭ : Prélude + Adagio (14 mes.) + Trio (transcription de la *Sonate 1046* pour gambe et clav.) + Tutti (*sic !* 5 mes.) + Fugue.

3) UT/547 — Leipzig ~ 1744. La tradition y voit un « Prélude de Noël » (analogies avec les *Cantates 63* et surtout *65*, le choral *Allein Gott* et la première *Variation canonique*/769). Magistrale synthèse de l'écriture contrapuntique, de l'architecture « Konzert » et du rythme gigue.

4) *Ut*/546 — Leipzig ~ 1730 (la fugue date de la fin de Weimar ~ 1716). Similitude avec le début de la *Cantate 47* (1726). Cantagrel organise les 144 mesures (Johann Sebastian) en 6 groupes de 24 mesures à une légère entorse près. Extraordinaire richesse rythmique : croches égales, croches lourées, triolets et croches pointées superposées, etc. Noter un da capo du thème A parfaitement symétrique encadrant une alternance de sections fuguées (thème B) et de rappels partiels de A.

5) *Ut*/549 — Arnstadt ~ 1703, ou Lünebourg ? Fougue juvénile d'un discours un peu discontinu et simpliste.

6) *Passacaille en* ut/582 (cf. étude spéciale p. 94).

7) RÉ/532 — Weimar ~ 1709, ou Arnstadt ? Deux volets en style d'Ouverture encadrent un Alla breve. Introduction proche de la *Toccata pour clavecin en RÉ*/912 ; transition en style pointé « à la française ». Klotz suggère pour ceci un « Grand-Jeu » français (cf. le BW de Weimar, p. 15). Alla breve = Grand Plein-Jeu. Adagio : style improvisé, à double pédale.

8) *Ré*/539 — Leipzig ~ 1725. Manualiter, à 4 voix, style « petit Plein-Jeu » français. Brève et charmante introduction à la fameuse fugue transcrite du violon.

9) MI ♭/552 — Leipzig, 1739. Grandiose construction de 205 mesures : 3 thèmes (= la Trinité), 3 bémols :

A : le Père. Rythme majestueux d'Ouverture française ;
B : le Fils. 2 idées successives, l'une avec des échos, comme des appels, l'autre, douloureuse, torturée ;
C : l'Esprit-Saint. Activité incessante, fluidité.

Le plan tonal est un modèle de Konzert « alla Bach » :

I	I → V	V relat.	IV	IV → I	I	I
A B_1	B_2 A C	A	B_1	B_2	C	A (Da capo)

Admirable gerbe d'éléments musicaux : rythme (A, majesté du Père) ; mélodie (B, humanité du Fils) ; contrepoint (C, motricité de l'Esprit).

10) *Mi*/533 — Weimar ~ 1709, ou Arnstadt ? Décoratif et sombre, presque angoissé.

11) *Mi*/548 — Leipzig, entre 1727 et 1736. L'ensemble, en raison du profil de la fugue, est souvent dit : « du coin » (the Wedge), « des ciseaux », « de l'éventail ». Ton tragique (cf. début de *Saint Matthieu*). Les lignes descendantes suggèrent la Chute de l'Homme faillible. M.-C. Alain décèle la Trinité dans les trois expositions du premier thème. Le développement combine trois éléments et un da capo de la première partie conclut (cf. *ut*/546, MI b).

12) *Fa*/534 — Weimar ~ 1716. La construction binaire débutant chaque partie par une longue pédale (I, puis V) est à rapprocher de la ***Fantaisie en*** ut/537. Tonalité sombre et tragique pour l'époque, qui s'exaspère à la fin en chromatismes, accord suspensif de 13e de tonique et cadence foudroyante.

13) SOL/541 — selon A. Dürr, 1716 au plus tard. Analogie frappante du sujet de la fugue avec le n° 2 de la *Cantate 21*. Une copie de Kellner interpole après le Prélude le 2e mouvement de la *4e Sonate en trio*/528. Ecriture de style concertant évoquant les cordes, dynamisme.

14) SOL/550 — Weimar ~ 1709, ou Arnstadt ? La Pédale monte au MI, comme LA/534. A cette Toccata un peu creuse, s'enchaîne par un « Grave » une pittoresque fugue « Alla breve e staccato ».

15) *Sol*/535 — Weimar ~ 1709, ou Arnstadt ? Ecriture très clavecinistique. Une tornade chromatique enchaîne tout le cycle des quintes. A noter que les mesures 10-11 annoncent au pédalier le sujet de la fugue.

16) LA/536 — Weimar ~ 1716. D'une rare sveltesse, dans un contrepoint délié, il incarne avec une grâce incomparable sourire et jeunesse.

17) *La*/543 — refondu plusieurs fois entre 1709 et 1725 ; certainement bien antérieur à la fugue. Le récitatif initial joue en fait avec 3 voix réelles. Contraste entre une première partie proche de l'improvisation et une seconde, rigoureuse et canonique.

19) *Si*/544 — Leipzig, entre 1727 et 1736. Nombreuses indications originales : « organo pleno », liaisons de phrasé, points d'articulation. Le ton douloureux de *si* mineur (cf. le début de l'*Ode funèbre*/198) justifie le titre de prélude « de la souffrance » (M.-C. Alain) exprimée par les intervalles diminués, les syncopes de la basse, de rudes frottements harmoniques ; par contraste, il précède une fugue « de l'apaisement », cheminement laborieux de l'âme chrétienne rachetée par la Croix.

— Les fantaisies

1) *Ut*/537 — Weimar, 1716 ? Les structures de *ut*/537, *ut*/562 et *fa*/534 peuvent être rapprochées : même coupe binaire I → V, même écriture canonique sur pédale au début. Un deuxième thème fortement appoggiaturé et expressif entre aux 4 voix. Après la cadence finale, un bref conduit sur basse syncopée introduit une fugue à da capo, à la dynamique italienne.

2) *Ut*/562 — Weimar, 1712-1716 ? Sa ressemblance avec la Fugue à 5 du *Gloria* de la Messe de Grigny induit une composition consécutive à la copie faite par Bach. Cependant une registration « française » (Cornet, Cromorne, Pédale de flûtes) semble quelque peu forcer le texte. Elle introduit une splendide fugue inachevée à 5 voix, dont le sujet n'est autre que le mouvement contraire du thème de la Passacaille.

3) *Sol*/542 — date : cf. p. 78. Fantaisie *Pathétique*. Sa forme stricte (A.B.A.B.A.) n'en rend que plus impressionnantes des audaces inouïes. Une souffrance brûlante balaie règles et conventions. Cette « catharsis » musicale est cependant parfaitement maîtrisée : Bach n'est pas Gesualdo ! Quel privilège pour l'orgue de posséder une œuvre aussi incandescente ! A noter que cette pièce est la seule, avec la *Toccata en UT*/564 (et le *Trio*/584) à réclamer un RÉ aigu au manuel.

4) *La*/561 — authenticité douteuse.

5) *Fantasia con imitazione en* si/563 — Weimar ~ 1710. Style italien. La transformation rythmique (Fantaisie = 4 temps ; Imitatio = 3 temps) est typique de la Canzone.

6) SOL/571 — Arnstadt ~ 1705. Fantaisie-Concerto, selon Peters. 3 mouvements : (Allegro)-Adagio-Allegro.

7) SOL/572 — Weimar ? Titre original : *Pièce d'Orgue*, et indications de mouvements en français. Un *si*-1 exige un pédalier « à ravalement ». Deux volets quasiment « non mesurés » (Très vitement — *sic !* — et Lentement) encadrent un Ricercare à 5 en Grand Plein-Jeu.

8 Petits Préludes et fugues/553-560 — Weimar ? Authenticité controversée. Parfois attribués, sans preuves, à J. T. Krebs. Exercices simples et plaisants.

— *Les toccatas*

1) UT/564 — Weimar ~ 1710. Les 3 volets (Toccata-Adagio-Fugue) n'ont pas nécessairement été rédigés en même temps. Un long prélude monodique déroule d'abord au manuel ses joyeuses arabesques (P. Vidal y voit foudre, fumée et feu). Puis au pédalier solo, 19 mesures de haute virtuosité inspirée de Böhm, Buxtehude, Bruhns, etc., s'exaspèrent progressivement en grupettos, trilles, triolets jusqu'à un véritable piétinement et la chute finale. L'œuvre rebondit en un allegro polyphonique concertant, en contrepoint entièrement renversable.

Adagio : cette Aria à l'italienne est un délicieux pastiche des procédés vivaldiens : départ sur la dominante, ornementation, sixtes napolitaines, marches, pizz. de cordes, etc. Une déroutante transition sombre dans un *Grave* lourd et pesant, évoquant telle *Toccata sopra le durezze e legature* de Frescobaldi, par ses emprunts, notes de passage, triples retards, etc.

2) *Ré*/565. « La » Toccata ! A. Pirro y voyait une musique à programme décrivant un orage ; Vidal, l'illustration du Ps. 35. Pour notre part, nous nous rallions à l'hypothèse brillamment étayée de Peter Williams (*Early Music*, juillet 1981) selon laquelle cette pièce a toute chance d'être une transcription pour clavier d'une œuvre pour violon solo, auteur et transcripteur étant encore inconnus. Dans l'impossibilité de résumer l'argumentation de P. Williams, nous renvoyons à cette étude. Soulignons simplement :

a) Sources : les 4 copies manuscrites sont du XIXe (sauf une) et proviennent d'élèves mineurs de Kittel.

b) Bizarreries du texte : le début en octaves ; la cadence plagale en mineur de la fin ; l'entrée du sujet de fugue en pédale solo (f. mes. 80) ; les naïfs effets d'échos dans la fugue (mes. 37 sqq.), etc.

c) En faveur du violon : l'usage des cordes à vide, mes. 12 sqq. et naturellement dans le sujet de fugue. Dans cette optique s'éclairent aussi les passages en écho ou le singulier solo de Pédale.

d) La rhétorique et la réelle beauté musicale de l'œuvre ne perdent rien au change.

3) *Ré*/538 « Dorienne » — Leipzig, entre 1727 et 1736 ; la fugue, fin Weimar, 1716 ? probablement achevée ou révisée ultérieurement. « Dorienne » = en fait, *ré* mineur ; le *si* ♭ est omis à la clé selon une convention de graphie héritée de l'usage des modes ecclésiastiques. La copie (milieu XVIIIe s.) indique avec précision les changements de clavier (Positiv/Oberwerk). Un seul thème, un rythme d'acier (quasi Prokofiev !) libèrent une énergie fantastique, la pédale cinglant sans répit un manuel étincelant.

4) MI/566 — Arnstadt ~ 1707 (autre version en UT). Sections multiples comme Buxtehude ou Lübeck : Prélude + première fugue + récitatif + deuxième fugue modifiant en ternaire le rythme de la première. Inspiration capricieuse, pétillante, mais souvent bavarde.

5) FA/540 — Cöthen ?, le pédalier de l'église luthérienne Sainte-Agnès montant au FA 3. L'œuvre révèle une allégresse, un plaisir physique, quasi sportif du « jeu » : précision, vitesse, endurance vont de pair avec une générosité sanguine. Ce maelström doit griser, cette spirale continue doit donner le vertige, cette architecture typiquement baroque doit éblouir. Mais, pour enivrante que soit la Toccata, on nous permettra de préférer la puissante double fugue qui suit.

IV. — La fugue

Le sujet a été magistralement traité par M. Bitsch et J. Bonfils (*La fugue*, coll. « Que sais-je ? », PUF,

p. 44 à 82), étude exhaustive à laquelle nous ferons de fréquentes références.

Pour Bach, la fugue, ou plus largement le style fugué, sont des modes d'écriture parfaitement naturels. Rien de figé dans cette forme qui n'est jamais stéréotypée, et la fugue dite « d'école » n'est qu'un portrait-robot artificiel élaboré à partir de ses œuvres et permettant un enseignement rationnel de cette technique. Mais pour Bach la fugue est tout, sauf un exercice d'école ! Consubstantielle à sa pensée créatrice, elle envahit tous les domaines (le vocal aussi bien que l'instrumental), elle noue avec autant d'adresse une brève exposition qu'un vaste double chœur à 8 voix, elle hésite même sur sa propre terminologie (fugue, fughetta, ricercare, contrepoint). A côté des grands recueils (*Clavier bien tempéré*, *Offrande musicale*, et naturellement *Art de la fugue*), l'œuvre d'orgue offre un splendide éventail de fugues. Depuis les essais de jeunesse jusqu'à l'ultime contrepoint inachevé, il s'est écoulé presque cinquante années, et si se manifestent toujours la même jeunesse, la même fertilité, l'écriture contrapuntique se fera plus rigoureuse, plus stricte par la grâce d'un métier consommé. Et les dangers prévisibles de raideur, d'austérité, de froideur seront écartés par la grâce d'une inspiration toujours plus concertante.

Bach ne déteste pas dramatiser certaines fugues en interrompant leur cours par des récitatifs instrumentaux, des traits de virtuosité de style « Allemagne du Nord » (fugues en *ré*/539, en *sol*/535, en *la*/543, en *ut*/575, en *ut* « Legrenzi »/574) ou par des points d'orgue qui produisent un effet théâtral (fugue en SOL/541, fugue de la *Passacaille*/582).

Toutes les fugues sont admirablement écrites pour l'instrument — d'ailleurs une grande fugue pour orgue est irréductible au clavecin alors que le contraire est souvent possible. Bach joue avec les claviers :

la *Fugue en RÉ*/532 autorise de plaisantes jongleries. Il met en relief une registration par un sujet au caractère approprié : majestueux en MI ♭/552, tendre en LA/536, énergique en SOL/541, dansant en UT/564 (sans nous dissimuler la subjectivité de telles interprétations). Il fait circuler et chanter les voix manuelles dans les meilleures régions du clavier. L'étagement des entrées dans l'exposition est d'une grande liberté ; une recension portant sur les vingt grands préludes et fugues donne les schémas suivants :

S. A. T. B.	4 fugues	(UT, *sol*, *sol*, *la*)
A. T. B. S.	4 fugues	(UT, UT, SOL, *si*)
A. S. B. T.	3 fugues	(*ut*, *ut*, *fa*)
A. S. T. B.	1 fugue	(*ré* dor.)
A. T. S. B.	1 fugue	(*ré* violon)
T. A. S. B.	5 fugues	(RÉ, *mi*, FA, SOL, LA)
T. T. S. A. B.	1 fugue	(MI ♭)
T. T. A. S. B.	1 fugue	(*ut*)

On notera une prédilection à faire entrer la dernière voix au pédalier (13 fugues). Bach utilise d'ailleurs le pédalier aussi bien avec générosité (la virtuosité étincelle et fait feu des quatre... fers en RÉ/532 ou *sol*/542) qu'avec la plus stricte économie (en UT/547). Il sait même prendre des libertés avec un sujet pour des raisons de pratique instrumentale : le thème de *la*/543 apparaît ainsi simplifié au pédalier, de même que le deuxième thème de la fugue « Legrenzi »/574. Le contraire eût été étonnant, l'œuvre ayant sans cesse été éprouvée par un praticien virtuose.

La forme présente une telle élasticité qu'une définition est bien malaisée, qui rende compte de son aspect protéiforme. Quoi de commun entre des fugues simples à un seul sujet, des fugues avec ou sans contre-sujets, avec ou sans divertissements, avec ou sans strettes, des fugues à plusieurs sujets en sections

séparées (type ricercare), des fugues à plusieurs sujets combinés (double ou triple fugue), sans parler des fugues canoniques (dans l'*Offrande musicale*) ou des fugues-miroir (dans l'*Art de la fugue*) ? Bach a même inventé la fugue « da capo », de forme A - B - A (voir *ut*/537 et surtout *mi*/548). Aussi Bitsch et Bonfils proposent-ils la définition élargie suivante : « libre développement en style contrapuntique d'imitations d'une cellule mélodique (le sujet) selon un schéma dynamique précis associé à un plan tonal souple ».

Ne pouvant analyser tous les composants de la fugue, nous nous en tiendrons à son « thème » principal, ce *sujet* qui, selon Bitsch et Bonfils, « impose à l'œuvre son caractère et conditionne le type, la forme, l'écriture même de la fugue (nombre de voix, possibilités de strettes, de contre-sujets, etc.) ». Comme toute la musique de Bach, le sujet chante et/ou danse. Il en découle naturellement deux profils : vocal (valeurs longues, écriture conjointe, petits intervalles, ambitus restreint) et instrumental (valeurs brèves, écriture disjointe, grands intervalles, ambitus étendu), ce dernier type particulièrement inspiré par l'écriture italienne pour violon. Mais la frontière est souvent bien mince, et maints chœurs fugués de cantates ou de motets manifestent une vaillance tout instrumentale. Plus frappant nous semble le profil « manuel » de ses sujets, cette adéquation à l'anatomie manuelle qui caractérise par exemple *mi*/548, *la*/543, UT/564 ou UT/545. Certes, la résurgence de ces sujets à l'intérieur de la polyphonie ou au pédalier n'est pas sans poser quelques problèmes tactiles : mais un toucher et des doigtés « baroques » permettent toujours des solutions élégantes.

La variété mélodique et expressive des sujets de fugue est confondante. Celui en *si*/544 rampe par degrés conjoints, *sol*/542 bondit et virevolte, SOL/541 trépigne avec vigueur, LA/536 d'une flexibilité sans pareille est empreint de grâce mélancolique. La majorité des sujets est diatonique ; néanmoins le chromatisme colore discrètement FA/540 ou désarticule curieusement *mi*/548. Le même intervalle de septième diminuée, si expressif, sensibilise *fa*/534, *ut*/537, *ut*/546 et le thème de l'*Offrande musicale*.

Par ailleurs, comme le souligne fort bien O. Alain, un thème de Bach — fugué ou non — a presque toujours un caractère rythmique accusé : marche, gigue, siciliano, mouvement perpétuel, cortège, course, danse, ou toute autre « catégorie motrice » plus ou moins idéalisée. Aussi la pulsation rythmique du sujet conditionne-t-elle le régime du moteur-fugue. Un sentiment de paix et de recueillement se dégagera d'un thème en valeurs longues alors que des

valeurs rapides impulseront une dynamique plus mobile ou orageuse. Il convient d'ailleurs de nuancer cette observation banale en rappelant que le sujet est souvent associé à un contre-sujet qui peut en modifier considérablement les traits : le deuxième contre-sujet de *si*/544 insuffle un regain d'énergie inattendu, par contre le premier contre-sujet de *sol*/542 tempère par ses valeurs longues l'exubérance du sujet. En tout cas, les sujets de Bach regorgent d'une invention rythmique merveilleuse : syncopes (*ré* « dorienne »/538), équivoque rythmique par une dipodie trochée + iambe (LA/536), figure rythmique obstinée (SOL « gigue »/577, RÉ/532, *ut*/575), isorythmie parfaite (*si*/544). Il faut citer aussi les splendides imbrications rythmiques des fugues à 2 sujets (FA/540, *ut* « Legrenzi »/574) ou 3 sujets (MI♭/552). La malléabilité rythmique d'une fugue est enfin mise à l'épreuve par le procédé de l'augmentation (UT/547) — curieusement le procédé inverse de diminution n'apparaît dans l'œuvre d'orgue que dans les contrepoints 6 et 7 de l'*Art de la fugue* ainsi que dans l'ultime choral *Vor deinen Thron*/668 — ou encore le passage du binaire au ternaire, traditionnel depuis les danses du Moyen Age (*Canzone*/588, MI ♭/552 et MI/566).

Enfin, il convient de ne pas dissocier la fugue du volet qui la précède (prélude, toccata ou fantaisie). Il peut y avoir entre les deux personnes de ce couple soit une réelle communion d'esprit, soit un contraste saisissant, soit une complémentarité, des liens parfois évidents *(Passacaille et fugue)*, parfois plus subtils (dans le *Prélude et fugue en* sol/535, les cinq premières notes de la fugue apparaissent à la dixième mesure du pédalier, mais aussi en filigrane dans la première mesure du prélude).

Avec environ vingt-cinq fugues essentielles, l'œuvre pour orgue ajoute au *Clavier bien tempéré* et à l'*Art de la fugue* un corpus fugué instrumental particulièrement précieux. A une merveilleuse adéquation de l'écriture avec la technique organistique, Bach conjugue une étonnante richesse expressive : danses, émotions profanes, sentiments religieux, tout y vit intensément... si l'interprète le veut et le peut ! Rien de moins convenu, de moins empesé, de moins « emperruqué » qu'une grande fugue de Bach. Celui-ci ne

plie jamais son génie à des règles tâtillonnes. Il les bouscule allégrement : ainsi il use très librement de la mutation tonale ou même la néglige complètement et il n'hésite jamais à modifier un sujet pour des raisons harmoniques ou expressives. Il n'obéit pas à une forme, il *invente* chaque fois cette forme : la vie même...

Situation des fugues isolées

Schmieder recense huit fugues isolées, auxquelles nous ajouterons volontiers la *Canzona* et l'*Alla breve*.

— 574/*ut (sur un thème de Legrenzi)* — Weimar 1708 ou 1709, ou peut-être Lünebourg ? La source précise n'a pas encore été retrouvée chez Legrenzi. Fugue à 2 sujets dont la combinaison atteint une réelle grandeur, couronnée par une péroraison véhémente dont les traits de feu se dissolvent étrangement.

— 575/*ut* — Arnstadt 1703-1704 ? Fugue à 4 voix presque exclusivement manuelle. Sujet expressif et volubile butant sur des silences, contre-sujet qui le suit comme son ombre, coda orageuse à la Buxtehude, cette fugue encore maladroite (les 41 premières mesures ne quittent pas *ut* mineur et *sol* mineur !) a la brusque vivacité de l'adolescence.

— 576/SOL — date inconnue — d'une écriture laborieuse, répétitive, empâtée parfois, cette fugue scolaire expose un entrain bien factice.

— 577/SOL — Arnstadt 1705-1706 ?, dite « à la gigue ». Ici, au plaisir auditif d'un rythme de saltarelle endiablée s'ajoutent pour l'exécutant une griserie et un plaisir tactile délicieusement dangereux ! De malicieux échos sur un clavier secondaire, une motricité enthousiasmante, une écriture transparente confèrent à cette pièce un charme juvénile.

— 578/*sol* — Weimar vers 1709, ou peut-être Arnstadt. Cette fugue paisible et limpide mérite son succès. L'équilibre harmonieux du sujet (dont O. Alain note qu'il forme une remarquable progression rythmique) le dispute à la grâce du contre-sujet et l'élégance des divertissements. Peu d'œuvres respirent autant la lumière et la joie de vivre.

— 579/*si (sur un thème de Corelli)* — Weimar vers 1709 ? Thème du deuxième mouvement de l'*op.* III/4, *Sonata da chiesa a tre* de A. Corelli. Bach a plaisamment uni à la noble mélodie féminine de Corelli un contre-sujet énergique et grognon pour la plus grande saveur de cette composition « un peu lâche » (O. Alain), mais où abondent les trouvailles : nouveaux motifs apparaissant brièvement, splendide strette du sujet (mes. 90), Adagio final.

— 580/RÉ — date inconnue. Le sujet est en fait le contre-sujet de l'*Alla breve*/589. Marches interminables, abus de syncopes, octaves consécutives, voilà bien, malgré un certain enjouement, le devoir scolaire le plus fâcheux de l'élève Bach !

— 581/SOL — date inconnue. O. Alain fait remarquer avec justesse que le sujet de cette gracieuse fugue à 3 voix débute par les intervalles initiaux de la première fugue en MI ♭/552.

A ces 8 fugues, il faut ajouter :

— 131 *a/sol* — date inconnue. Cette fugue est la transcription (arrangeur inconnu) de la dernière partie du chœur final de la Cantate *Aus der Tiefe* n° 131/Mülhausen, 1708. Cette réalisation manifeste cruellement les limites de l'art de la transcription.

— *Canzona*/588 — Weimar vers 1709 ? Bach recopie en 1714 les *Fiori musicali* de Frescobaldi. Or la troisième entrée de la *Canzona dopo l'Epistola* (n° 43 de ces *Fiori*) préfigure, à une altération près, la mélodie de la *Canzona* de Bach. Le contre-sujet chromatique constitue un autre emprunt italien (les madrigalistes) particulièrement fécond. Enfin, le passage du binaire au ternaire est un procédé fréquent dans les canzone ou les arias variées de Frescobaldi.

— *Alla breve*/589 — Weimar vers 1709 ? Cette fugue libre inspirée d'un motif italien (Corelli ?) déroule en un contrepoint serré un ensemble d'expositions et de strettes. L'organo pleno, la belle pédale conclusive précédée d'un bref passage intensément chromatique confèrent à la pièce un éclat majestueux.

V. — La variation

Bach use essentiellement de deux types de variations : la variation sur ostinato *(Passacaille)*, la variation sur un thème de choral *(Partita, Variations canoniques)*.

1. **Passacaille** (cf. étude spéciale en fin de chapitre, p. 94) Bach superpose des *éléments constants* (ton unique, carrure, ostinato — avec de légères modifications —, harmonie sous-entendue) à des *éléments variables* (figures rythmiques, voix accompagnantes, polyphonie plus ou moins dense, accélération dynamique, de la noire au triolet de doubles croches). L'habileté d'écriture est particulièrement manifeste dans la « dissolution » du thème (var. 15 et 16), dans

le voyage du thème aux différentes voix, dans le mélange des styles (arpèges italiens/var. 16, « Harpègement » français/var. 17) et surtout dans l'extraordinaire progression psychologique de l'œuvre.

2. **Partitas.** — Pour *fa*/766, *ut*/767 et *mi*/770, Bach ne fait guère que reprendre à son compte les procédés d'écriture d'un Böhm ou d'un Pachelbel : bicinium, variation chromatique, transformation rythmique du binaire en ternaire, parfois le thème apparaît en cantus firmus au ténor. Celle en *mi*/770 est d'authenticité douteuse ; *fa*/766 et *ut*/767 datent sans doute de Lünebourg 1700, mais renferment déjà de belles pages.

Celle en *sol*/768 (11 variations sur *Sei gegrüsset, Jesu gütig*, « Salut à toi, miséricordieux Jésus ») l'emporte cependant sur les autres. Le bel autographe se trouve à la Bibliothèque de Carpentras, grâce à J.-B. Laurens qui le reçut de J. C. Rinck, lequel en avait hérité de Kittel. Schmieder date les var. 1, 2, 4 et 10 de Lünebourg, les var. 3 et 5 de Mühlhausen et les var. 6, 7, 8, 9, 11 de Weimar. Révisée et polie pendant de nombreuses années, elle conjugue heureusement les qualités complémentaires de la jeunesse et de la maturité. Véritable traité de composition et de registration, cette œuvre infiniment séduisante laisse soupçonner ce que fut l'improvisateur et concertiste J.-S. Bach...

NB. — Deux chorals variés adoptent la formule des Partitas : *OB*/627 et L/656, « versus » étant mis pour « partita ».

3. **BWV 769 :** « Quelques *variations canoniques* sur le chant de Noël *Du Haut du Ciel je viens ici*, pour orgue à 2 claviers avec la pédale, par J.-S. Bach... Edité à Nüremberg par Balth. Schmid. »

En 1738, Lorenz Mitzler, ancien élève de Bach pour

le clavecin, fonde à Leipzig une Société consacrée à l'étude des bases rationnelles et scientifiques de la musique. Bach posa sa candidature en 1746, envoya en 1747 comme preuve de « maîtrise » ces variations gravées par Schmid et entra dans la Société la même année comme quatorzième membre !

Bach avait déjà traité ce beau choral de Luther (1539) dans l'*OB*/606, dans les chorals 700 et 701 que l'on peut considérer comme des esquisses de l'œuvre qui nous occupe, et dans l'*Oratorio de Noël*.

Il existe trois versions :

1) une esquisse probable des quatre premières variations ;
2) la *Stich-Fassung*, version gravée énigmatique : dans les trois premières variations, seules sont données les premières notes des voix en canon ; une quatrième variation est indiquée en abrégé sur quatre lignes ;
3) un manuscrit autographe, joint au manuscrit des 18 Chorals. La « réalisation » des canons est entièrement rédigée. L'ordre est un peu bouleversé : par rapport à la *Stich-Fassung* (1, 2, 3, 4, 5), on a 1, 2, 5, 3, 4.

L'ordre de la *Stich-Fassung* est le suivant :

— Choral harmonisé : absent, contrairement aux Partitas ;
— Var. 1 : canon à l'octave, CF à la pédale ;
— Var. 2 : canon à la quinte, CF à la pédale ;
— Var. 3 : canon à la septième, CF au supérius ;
— Var. 4 : canon à l'octave en augmentation, CF à la pédale ;
— Var. 5 : canons du CF par mouvement contraire à la sixte, la tierce, la seconde, la neuvième ; conclusion avec diminutions du CF, puis CF en strette.

On constate une progression de densité polyphonique, de complexité contrapuntique et de durée :

I	*II*	*III*	*IV*	*V*
3 voix	3 voix	4 voix	4 voix	4 à 6 voix
18 mes.	23 mes.	27 mes.	42 mes.	56 mes.

La structure des mesures signe l'œuvre :

1) CF à la pédale		18	
2) CF à la pédale		23	
3)	83	27	
4) CF à la pédale		42	83
5)		56	
		166	

Or $166 = 83 \times 1 \times 2 = hc\,a$ B.

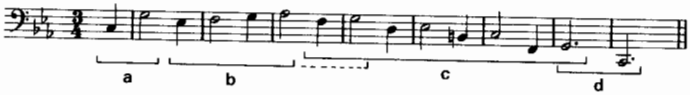
La division de 166 en $83 \times 1 \times 1$ est d'ailleurs donnée par la somme des trois variations ayant un CF à la pédale.

Enfin, signe émouvant, la dernière mesure fait entendre dans les voix intérieures le paraphe musical B.A.C.H.

4. **Passacaille et thème fugué/582.** — Ecrite pendant la gestation de l'*OB*, elle constitue vraiment le chef-d'œuvre attestant la maîtrise du jeune Bach. S'il a pu s'inspirer de beaux modèles antérieurs (Pachelbel, Buxtehude), « ce n'est qu'en lui-même qu'il a puisé la force confondante de cet ouvrage, ainsi que l'idée de la fugue finale » (O. Alain). Ouvrage qui aura une belle postérité : Liszt *(Weinen, Klagen, Sorgen)*, Brahms (final de la *4e Symphonie*), C. Franck *(2e Choral)*, Ravel (3e mouvement du *Trio*), A. Berg (1er acte de *Wozzeck*), etc.

Le thème de cette *Passacaille* élargit en 8 mes. un thème de 4 mes., peut-être d'origine grégorienne, de A. Raison en son *Trio en forme de Passacaille*, *Christe*

de la Messe du 2e ton (1er Livre, 1688). La structure a un exceptionnel potentiel musical :



a : élément harmonique ; *b* : élément mélodique ; *c* : arpègement figuré ; *d* : résolution.

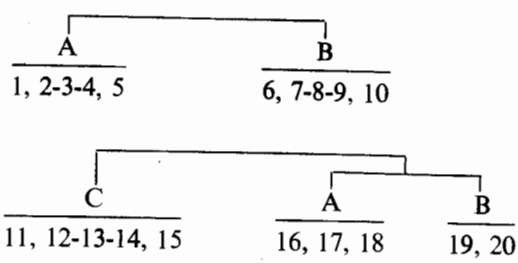
M.-C. Alain a révélé la symbolique de ces pages, en rectifiant la numérotation des variations. En comptant le thème, plusieurs nombres éclairent l'œuvre :

1) le chiffre 3 : la mesure est à 3/4 ; il y a 3 bémols à la clé ; les variations forment des groupes de 3 ;
2) le chiffre 7 : il y a 7 groupes de 3 variations ; or $7 \times 3 = 21$ (et $2 + 1 = 3$) ;
3) le chiffre 12 : le thème fugué entre 12 fois ; or 12 est l'inverse de 21 ; et $12 + 21 = 33$ (âge du Christ).

Par ailleurs, le thème fugué est toujours accompagné de deux contre-sujets en contrepoint renversable, image de la Trinité : voix du Père (sujet), souffrance du Fils (1er contre-sujet), mobilité de l'Esprit (2e contre-sujet).

Cette puissante architecture supporte plusieurs lectures. A titre indicatif, nous en juxtaposons trois :

1) K. Geiringer (*op. cit.*, p. 230) : thème non compris



→ 20 var. divisées en 2 groupes de 10 ; rupture entre 10 et 11 ; chaque groupe de 10 est lui-même divisé en 2 groupes de 5.

2) M. Radulescu (thème compris comme 1re var.) analyse selon les règles de la rhétorique :

expositio	: A = 6 var.	(nos 1 à 6) = exordium
	B = 4 var.	(nos 7 à 10) = propositio
confutatio	: C = 3 var.	(nos 11 à 13)
	D = 3 var.	(nos 14 à 16)
confirmatio	: E = 2 var.	(nos 17-18)
	F = 3 var.	(nos 19 à 21)
peroratio	: = thema fugatum.	

M. Radulescu note les proportions suivantes :

A est comparable à F dans une proportion 2 à 1
B → E : id. A + B → E + F : id.
C et D = centre, sont dans une proportion égale.

3) M.-C. Alain y voit un véritable sermon en 7 points, rejoignant 7 chorals de l'*OB* :

— v. 1-3 / Chute, Déchéance, Péché (*OB*, 637) ;
— v. 4-6 / Avent, naissance de l'Espoir (*OB*, 659) ;
— v. 7-9 / Prière reliant Ciel et Terre (*OB*, 607) ;
— v. 10-12 / nécessité de la Croix (*OB*, 601) ;
— v. 13-15 / la Passion acceptée (*OB*, 625) ;
— v. 16-18 / Souffrance et Rédemption (*OB*, 632) ;
— v. 19-21 / Résurrection (*OB*, 628).

Quant à la fugue, nous ne pouvons nous empêcher de lui trouver une rare violence : comment interpréter autrement cette noire tonalité d'*ut* mineur, cette fébrilité polyphonique, cette résurgence du thème dans le ton angoissant de *fa* mineur, cette brutale suspension sur une sixte napolitaine, au bord de l'abîme, ces trilles rageurs aux deux mains, cette pédale torrentielle ? Un souffle hugolien anime cette fresque qui se clôt par un Adagio écrasant de 4 à 6 voix !

VI. — Le trio. Les sonates

1. **L'Ecriture en trio.** — Un pianiste ne mérite son titre que lorsqu'il maîtrise en public des *Etudes* de Chopin. De même, toutes proportions gardées, un organiste qui prétend dominer le répertoire classique se doit de maîtriser les *Sonates en trio*. Cette redoutable pierre de touche technique et musicale révèle infailliblement un équilibre précaire, un toucher négligé, une registration sans goût, un manque de sang-froid, et bien d'autres faiblesses. A l'inverse, les pédagogues connaissent bien leurs vertus curatives : la transparence de l'écriture accoutume l'oreille à une exigeante concentration ; la partie de pédale, échappant à la basse continue, acquiert vélocité et mobilité ; chaque main n'a qu'une voix en charge, mais chacune doit faire chanter un violon, ce qui requiert netteté de l'articulation, justesse de l'accentuation, sensibilité du toucher, etc.

Et Bach qui destinait ces pièces à son plus cher élève, Wilhelm Friedemann, s'est appliqué à semer de pièges réellement diaboliques des sentiers d'une exquise luminosité. Bach perfectionne l'écriture du trio au point qu'il semble l'avoir inventé ; car tel *Trio en dialogue* de Grigny, tel *Trio à 3 claviers* de Clérambault, malgré leurs qualités intrinsèques, font bien pâle figure auprès des *Sonates* ! Et après le Maître, les élèves s'y essaieront avec plus ou moins de bonheur : Krebs, Kellner et surtout Homilius. Mais nul n'a su retrouver cette sève mélodique et rythmique, cette virtuosité étincelante, cette joie de vivre qui habite les *Sonates*.

A) *Les Sonates.* — Elles ont été écrites entre 1723 (arrivée à Leipzig, W. Friedemann ayant 13 ans) et 1729, date à laquelle W. Friedemann entre à l'Université, ce qui implique un probable ralentissement

dans sa pratique de l'orgue. L'un des deux manuscrits qui ont survécu a d'ailleurs été copié pour moitié par W. Friedemann, l'autre moitié étant de la main d'Anna Magdalena. La destination de ces *Trios à 2 claviers, avec pédale obligée* a été parfois controversée. Il semble peu douteux aujourd'hui que ces œuvres non destinées au culte aient été conçues pour l'orgue, tout en constituant de merveilleuses « études à travailler chez soi » sur l'instrument domestique par excellence : le clavecin à pédalier. Et les longues tenues des mouvements lents ne jouent pas en défaveur de cet instrument, car on en trouve de nombreux exemples (non trillés et non réactivés) dans la musique de clavecin : cf. le *Clavier bien tempéré*, vol. I (fugue en UT, prélude en *mi*, prélude en *fa*, coda de la fugue en *la*) ou la *Sonate pour violon et clavecin en LA*/1015, deuxième mouvement.

Et d'ailleurs ces *Sonates pour violon et clavecin*, tout en conservant leur individualité, apparaissent comme des sœurs jumelles de nos *Sonates* pour orgue. Pour les louer, les mêmes qualificatifs viennent sous la plume : dynamisme dionysiaque, élégance apollinienne, tendresse et mélancolie des mouvements lents, humour, impertinence, allégresse dansante, jongleries d'écriture autant que digitales. Mais à la structure en quatre mouvements des *Sonates pour violon* correspond l'arche en trois mouvements des *Trios*. Les indications de mouvements sont bien précises et suggèrent une grande variété de caractères : un Poco Allegro, Allegro, Vivace pour les vifs, Largo, Lento, Adagio pour les lents, et Andante pour les modérés. Hormis la *1re Sonate* qui est monothématique, les autres adoptent progressivement la forme bi-thématique, encore que le thème secondaire B soit en général exposé à la tonique (sauf dans la *6e Sonate*). Conçue d'emblée en contrepoint renversable, chaque structure (thème principal ou idée secondaire) donne

naissance, selon le mot d'O. Alain, à une véritable « marqueterie » ; et pourtant Bach évite avec autant d'adresse le disparate que la monotonie !

Rappelons que l'Adagio e dolce de la 3e *Sonate* sera transcrit plus tard dans le *Triple Concerto*/1044. Inversement, l'Adagio-Vivace de la 4e *Sonate* est une transcription de la Sinfonia de la *Cantate 76* pour hautbois d'amour, violoncelle piccolo et continuo (1723). Bach a glissé aussi une amusante citation de sa *Cantate du Café*/211 (n° 4) dans le dernier mouvement de la 6e *Sonate* (thème B en *mi* mineur).

En conclusion, on comprend l'exclamation de M.-C. Alain : « Heureux sommes-nous, organistes, de pouvoir exercer nos mains et nos pieds sur une musique d'une telle jeunesse et d'une telle plénitude. »

B) *Les autres trios.* — Il convient de rappeler que certains. Chorals présentent un cantus firmus en augmentation (ou textuel) avec une arabesque décorative sur basse continue (Schübler 645, 646, 649, 650, et ailleurs : 676, 688, 694, 734, 768 (11e var.) ainsi que les deux premières *Variations canoniques*), et d'autres présentent le choral à la fin d'une invention à 3 voix (L. 655 et 664) :

— Aria (Couperin) en FA/587 (cf. p. 78 et 101) ;
— *ut*/585 : restitué à J. A. Fasch ;
— *ré*/583 : Adagio dont l'unité est assurée par la figure rythmique initiale ;
— SOL/586 : transcription d'une pièce de Telemann ;
— SOL/1027*a* : à Cöthen vers 1720, Bach donna deux visages différents à la même sonate : pour viole de gambe et clavecin (1027) et pour 2 flûtes et continuo (1039). Et le dernier Allegro a trouvé à l'orgue une dernière mouture très séduisante ;
— *sol*/584 : arrangement attribué à Bach de l'air pour ténor, hautbois et continuo de la *Cantate 166*/n° 2. L'étendue de la main droite (jusqu'au MI ♭5) laisse perplexe, mais les inflexions mélodiques de ce trio sont d'une grâce persuasive.

BIBLIOTHÈQUE

VII. — Les concertos. Les pièces diverses

A) *Les concertos transcrits.* — Entre 1708 et 1717, à Weimar, une amicale émulation s'installa entre deux jeunes confrères : J. G. Walther et J.-S. Bach. Sur l'instigation de Walther, ils se mirent avec ardeur à l'étude de la musique italienne, et l'un des meilleurs moyens d'assimiler un nouveau langage musical consiste, outre la copie, à réduire au clavier les pages d'orchestre. Elargissant ainsi son horizon artistique, Bach transcrit *pour le clavecin* 16 concertos de maîtres divers (Vivaldi, Marcello, mais aussi Telemann, Johann Ernst duc de Saxe-Weimar, élève de Walther et mort à 19 ans en 1715) et *pour l'orgue* 6 concertos de Vivaldi, Johann Ernst duc de Saxe-Weimar et un inconnu :

1) SOL/592. 3 mouvements d'après Johann Ernst de Saxe-Weimar, pour violon et orchestre.

2) *La*/593. 3 mouvements d'après Vivaldi (*op.* III, n° 6, pour 2 violons et orchestre).

3) UT/594. 3 mouvements d'après Vivaldi (*op.* VII, n° 5, pour violon et orchestre).

4) UT/595. 1 mouvement d'après Johann Ernst de Saxe-Weimar, pour violon et orchestre. Bach a rédigé un arrangement complet du même concerto pour le clavecin/984.

5) *Ré*/596. 4 mouvements d'après Vivaldi (*op.* III, n° 11 pour 2 violons, violoncelle et orchestre). L'œuvre a été attribuée à tort jusqu'en 1911 à Wilhelm Friedemann.

6) MI ♭/597. 2 mouvements (pour 2 solistes et basse ?) d'un auteur inconnu, probablement italien.

Peut-on mieux souligner la réussite de ces arrangements en avouant avec K. Geiringer que le *Concerto en la mineur*, par exemple, apparaît comme une authentique œuvre d'orgue ? D'heureux effets donnent à l'instrument à tuyaux le meilleur rendement sonore. Citons la double pédale des n°s 1 et 2, le staccato d'accords répartis sur deux claviers dans le final du *la*/593, les fréquents changements de claviers

indiqués avec précision, la curieuse registration du début de *ré*/596 (OW : octava 4′ — BW : octava 4′ — Ped. : principal 8, auquel s'ajoute plus loin la Subbass 32 !). La comparaison entre originaux et transcriptions est source de fructueuses réflexions.

B) *Les autres pièces :*

1) *Alla breve en RÉ*/589 (cf. p. 91).

2) *Aria en FA*/587 d'après F. Couperin (Sonate *L'Impériale*, 3e Ordre des Trios pour 2 violons et b.c., Paris, 1726), sans doute transcrite à Leipzig bien que le pédalier monte au MI 3 comme à Cöthen. Hommage au grand contemporain français.

3) *Canzona en* ré/588 (cf. p. 91).

4) *Fantaisie en UT*/571. Elle hésite entre Pachelbel et Frescobaldi (Michel Chapuis la registre très joliment en quatuor de claviers).

5) *Fantaisie en UT*/573, à 5 voix, inachevée (12 mes.).

6) *Labyrinthe harmonique (petit)*/591. Authenticité douteuse (peut-être J. D. Heinichen, 1683-1729). 3 parties : Introitus, Centrum, Exitus ; pages étranges juxtaposant des platitudes et des progressions insolites. Le « Centrum » fait cependant résonner B.A.C.H.

7) *Pastorale en FA*/590, en 4 mouvements (seul le 1er exige une partie de pédale très simple) : *a)* FA, Prélude imitatif à 2 ou 3 voix, rêveuse « Cornemuse » ; *b)* UT, Allemande d'une admirable délicatesse mélodique et rythmique ; *c) ut*, aria à 2 claviers, émouvant adagio de hautbois accompagné par la pulsation régulière des cordes ; *d)* FA, gigue, de forme binaire renversant le sujet après la reprise, fugato élastique et vif-argent. Véritable « concerto de Noël » (O. Alain), cette savoureuse pièce est pleine de charme.

8) *Pedal-Exercitium*/598, Lünebourg 1700-1703. Etude de pédale solo. Inachevée.

9) *Prélude UT*/567, pro organo pleno ; restitué à Krebs.

10) *Prélude UT*/943. Collection Kellner de 5 petits préludes destinés au clavecin ou à l'orgue sans pédale.

11) *Prélude SOL*/568. Mühlhausen (~ 1708) ou Lünebourg ?

12) *Prélude* la/569. Weimar (~ 1709) ou Arnstadt ?, pro organo pleno. Sorte de frise monumentale... et intarissable !

C) *L'* « *Art de la fugue* ». — Gustav Leonhardt a démontré de manière irréfutable que ce recueil ultime s'adressait au clavecin, rejetant ainsi deux hypothèses longtemps soutenues selon lesquelles cette œuvre « abstraite » et « immatérielle » ne supporte aucune traduction instrumentale, ou au contraire se prête à n'importe quelle combinaison instrumentale. Nous renvoyons à cette démonstration étincelante de rigueur (Editions Francis Van de Velde, 1985, 40 p.).

Il précise cependant : « L'orgue ni le clavicorde ne sont pour autant à bannir fondamentalement. » En ce qui concerne l'orgue, quelques objections apparaissent non négligeables : étendue des claviers dépassée (*ut* 1 à *mi* 5 dans les fugues-miroirs, *si* — 1 à *ré* 5 dans les canons), absence surprenante de partie de pédalier, rapprochements des voix de ténor et basse normaux au clavecin, maladroits à l'orgue, etc. Mais d'infimes « arrangements » — par le biais d'une registration appropriée — aplanissent les difficultés. Par ailleurs, la caractérisation rationnelle et discrète de la basse par le pédalier, une registration choisie, une articulation dynamique permettent à l'orgue de ne pas démériter face au clavecin dans un grand nombre de contrepoints (mais pas tous !). Helmut Walcha a donné ses lettres de noblesse à ce choix par une

interprétation d'une haute probité artistique à Alkmaar.

D) *L' « Offrande musicale » — Ricercare à 6 voix.* — Le corpus des œuvres pour orgue ne gagne certes rien à être gonflé artificiellement, mais comment les organistes pourraient-ils se passer d'un tel monument contrapuntique, de surcroît manifestement écrit pour le clavier, comme le démontre la disposition curieuse des voix (trois dans chacune des deux mains très éloignées) mesure 82. L'adjonction du pédalier à bon escient ne peut qu'approfondir la splendeur polyphonique, ou à l'occasion timbrer légèrement une voix intérieure. A l'orgue, ce chef-d'œuvre diffuse un rayonnement incomparable.

VIII. — L' « organo obligato » dans les cantates

Au grand regret des organistes, Bach n'a laissé aucun concerto pour orgue et orchestre qui pût rivaliser avec ceux de Haendel. La formule quelque peu profane a sans doute rebuté le sourcilleux Cantor. Il a cependant fait concerter à maintes reprises l'orgue avec les instruments et/ou les voix : cf. les cantates 27, 29, 35, 47, 49, 71, 73, 80, 120*a*, 146, 161, 169, 170, 172, 188 ainsi que les *Passions selon saint Jean* et *selon saint Matthieu*. La plupart de ces cantates remontant à 1726, le jeune W. Friedemann, alors âgé de 16 ans, aurait-il été l'exécutant privilégié de ces parties virtuoses, en lieu et place de l'organiste titulaire Christian Gräbner ?

Le devis de Mühlhausen avait déjà prouvé l'intérêt que Bach attachait à l'accompagnement de l'orgue (cf. p. 17) : « au Brustwerk, un bourdon de 8′, afin d'être bien accordé à la musique concertante » (*i.e.* motet ou cantate). Et c'est bien le BW qui a de

par son emplacement le contact le plus direct avec le chœur ou l'orchestre. Le BW de Saint-Thomas (aujourd'hui disparu) était ainsi composé après 1720 : Gedackt 8′, Principal 4′, Cor de nuit 4′, Nasat 3′, Gemshorn 2′, Zimbel 2 rgs, Sesquialtera, Regal 8′ et Geigen-Regal 4′. Or ces parties d'orgue, outre d'intéressantes indications de phrasé, offrent parfois des registrations : 80, « Pedal mit Posaune » ; 161, Sesquialtera spécifiée pour la main droite ; *Saint-Matthieu*, chœur d'entrée, « Rückpositiv : sesquialtera » ; *Saint-Jean*, la version orgue de la partie de luth indique « Est joué à l'orgue avec bourdon de 8′ et 4′ ». L'orgue peut parfois remplacer un instrument soliste (le cor dans 73, la flûte traversière dans 170, le hautbois dans 172), ce qui ouvre des perspectives quant à l'articulation du texte. L'orgue peut remplacer le clavecin, apparemment sans dommage, puisque tout le concerto pour clavecin en MI/1053 se trouve incorporé dans les Cantates 49 et 169, ainsi que le premier mouvement du concerto en *ré*/1052 dans la Cantate 146.

CHAPITRE V

L'APRÈS-BACH

I. — Les élèves et leur rayonnement

Bach a formé une pléiade d'élèves, autant par goût que par tradition et par nécessité. La famille Bach — la corporation Bach, pourrait-on dire — transmettait son savoir-faire d'abord à ses membres, puis, forte de sa réputation, usait de son influence pour placer membres et apparentés dès qu'un poste était vacant. Ce véritable Conservatoire a fourni la Thuringe, la Saxe et au-delà, en organistes, maîtres de chapelle et clavecinistes pendant plus d'un siècle. Un tel terreau rend plus plausible l'apparition d'un génie nommé Jean-Sébastien, et celui-ci a trouvé naturel toute sa vie de consacrer un temps précieux à la formation d'une nouvelle génération. Et les témoignages abondent sur les qualités humaines, didactiques et musicales de son enseignement. Avec une générosité sans limites, Bach (et la merveilleuse Anna-Magdalena !) accueillait, hébergeait, formait, recommandait, plaçait d'innombrables élèves qui, ensuite, lui vouaient une véritable vénération. Armés d'un tel métier, ils pouvaient sans crainte postuler aux emplois les plus prestigieux et ne contribuèrent pas peu à perpétuer l'exemple du « vieux Bach » dans les capitales musicales : Leipzig, Weimar, Dresde, Berlin et jusqu'à Riga ! Curieusement les plus rebelles à la diffusion de la musique de Bach furent probablement

ses propres enfants : ni Wilhelm Friedemann, ni Johann Christian, ni même Carl Philipp Emanuel ne se sont acquis la reconnaissance de la postérité dans ce domaine ; mais devant une telle personnalité, seule la psychanalyse pourrait sans doute rendre compte des conflits qui ont dû opposer père et fils. Les élèves, plus épanouis, surent en général concilier l'héritage exigeant de Bach avec les premiers effluves de l'*Empfindsamkeit*.

1. **A Weimar :**

— Johann Martin Schubart (1690-1721), élève de 1707 à 1717 → (1) Cour de Weimar à la suite de Bach.

— Johann Caspar Vogler (1696-1763), élève à Arnstadt et Weimar (ne pas confondre avec le fameux abbé Vogler, 1749-1814) → Weimar (1721), virtuose et bourgmestre de cette ville !

— Johann Tobias Krebs (1690-1762), élève de J. G. Walther et de Bach → Büttstadt. Il mourut aveugle et confia ses trois fils à Jean-Sébastien.

— Johann Lorenz Bach (1695-1773) → Lahm.

— Johann Bernhard Bach (1700-1743), deuxième fils de J. Christoph, il succéda à son père à Ohrdruf.

— Wilhelm Friedemann Bach (1710-1784), certainement le plus génial des élèves de Bach → Dresde, Halle, puis vie indépendante, sans emploi fixe, à Halle, Brunswick, Berlin.

2. **A Cöthen :**

— Wilhelm Friedemann toujours, dont Bach parfait l'éducation jusqu'en 1733.

— Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) → claveciniste de la Cour à Potsdam (1740), directeur de la Musique à Hambourg (1767).

(1) → : signifie « fut organiste à ... ».

— Johann Gottfried Bernhard Bach (1715-1739) → Mühlhausen, un grand talent prématurément disparu.

— Johann Schneider (1702-1788) → Saint-Nicolas de Leipzig (de 1729 à sa mort).

3. **A Leipzig :**

— Heinrich Nikolaus Gerber (1702-1775), élève de 1724 à 1728 → Heringen (1728), Sonderhausen (1731).

— Carl Gotthelf Gerlach (1704-1761) → Eglise Neuve de Leipzig (1729) ; il assura l'intérim de Bach à la tête du Collegium Musicum de 1737 à 1739.

— Johann Ludwig Krebs (1713-1780), élève de 1726 à 1735 → Zwickau (1737), château de Zeitz (1743), Altenburg (1756). Il postula en vain en 1750 à Saint-Thomas de Leipzig.

— Johann Friedrich Agricola (1720-1774), élève de 1738 à 1741. Il tenait le clavecin aux exécutions de Bach. Compositeur de la Cour de Berlin en 1751, il rédigea avec C. P. E. Bach en 1754 le Nécrologe de Bach.

— Johann Friedrich Doles (1715-1797), fondateur du futur Gewandhaus de Leipzig, Cantor à Saint-Thomas de 1755 à 1789. Il reçut Mozart en 1789 et lui fit découvrir les motets.

— Johann Peter Kellner (1705-1772), Cantor à Gräfenroda de 1728 à sa mort. On lui doit de précieuses copies manuscrites de certains grands préludes et fugues.

— Johann Philipp Kirnberger (1721-1783), élève de 1739 à 1741, violoniste à Dresde, membre de la Chapelle royale à Berlin. Il recueillit le manuscrit des *Brandebourgeois* et copia de nombreuses œuvres de Jean-Sébastien (recueil « Kirnberger », BWV 690 à 713*a*).

— Gottfried August Homilius (1714-1785) → en 1742 à la Frauenkirche de Dresde, puis Cantor de la Kreutzkirche, auteur entre autres de 30 splendides chorals pour orgue et de 140 cantates, il est sans conteste l'un des élèves les plus prestigieux de Bach, et nous nous efforçons d'attirer l'attention du monde musical sur ce maître.

— Johann Christoph Altnickol (1719-1759) → en 1748 à Naumburg, il épouse en 1749 Elisabeth, fille de Jean-Sébastien.

— Johann Christian Kittel (1732-1809) → à Erfurt, professeur de Rinck. Auteur en 1801 de la première méthode d'orgue.

— Johann Gottfried Muthel (1728-1788), le tout dernier élève de Bach. Déjà organiste à Schwerin en 1747, il vint travailler avec Bach, assista à ses derniers moments, alla travailler avec Altnickol puis C. P. Emanuel à Potsdam. → à Riga en 1753.

4. **Quelques autres élèves :**

Georg Gottfried Einicke (1710-1770), Cantor à Nordhausen ; Johann Gottlieb Goldberg (1727-1756), fameux claveciniste ; Philip David Krauter (1690-1741), Cantor à Augsburg ; Christoph Nichelmann (1717-1762), claveciniste à la Cour de Prusse ; David Nicolai (1702-1764) → à Görlitz ; Johann Christoph Oley (1738-1789), élève de Bach en 1749 ; Erdmann Petzold (1713-1786), pasteur ; Théodor Pitscheld (1716-1743) ; Johann Adolph Scheibe (1708-1776), responsable de la fameuse « polémique Scheibe » ; Johann Georg Schübler (1720-?), éditeur, élève présumé de Bach ; Christoph Transchel (1721-1800) ; Georg Gottfried Wagner (1698-1756), Cantor à Plauen ; Christoph Gottlieb Wecker (1700 ?-1774), Cantor à Schweidnitz ; Johann Christian Weyrauch (1694-1771), notaire à Leipzig, à défaut d'être or-

ganiste (!); Friedrich Gottlieb Wild (1770-v. 1762), pasteur et organiste à Saint-Pétersbourg; Johann Gotthilf Ziegler (1688-1747)→ à Halle.

II. — Bach « trahi »?

1. **Les « traditions ».** — Peu d'arts sont plus jaloux de leurs traditions que la musique et un musicien acquiert bien souvent un statut social en fonction de celui qui l'a instruit. Il n'est donc pas étonnant que bien des musiciens se réclament d'une filiation remontant à la source suprême de l'orgue : Bach. Parmi elles, deux présentent un intérêt particulier.

Il y a d'abord ceux qui ont connu, joué et transmis le *Clavier bien tempéré*, démentant ainsi l'idée selon laquelle Bach serait tombé dans un profond oubli après sa mort (cf. G. Cantagrel, *op. cit.*, p. 505) : l'un des meilleurs élèves de Bach, Homilius, Cantor à Dresde, enseigna à J. A. Hiller, Cantor à Saint-Thomas de Leipzig, qui fut le professeur de Neefe, lequel eut pour élève Beethoven, dont l'un des plus fameux disciples, C. Czerny, publia, pour Peters à Leipzig, l'œuvre pour clavier de Bach.

Une autre filiation dont se réclament maints organistes français est constituée des chaînons suivants : Krebs († 1809)→ Rinck († 1846)→ J. A. Hesse († 1863)→ Lemmens († 1881)→ Guilmant († 1911) et Widor († 1937) et, après eux, pour ne citer que des disparus : M. Sergent († 1936), L. Vierne († 1937), C. Tournemire († 1939), A. Decaux († 1943), J. Bonnet († 1944), M. Dupré († 1971). Et il est bien vrai que l'inauguration de l'orgue de Saint-Eustache par Adolph Hesse en 1844 et le fameux concert de Lemmens à Saint-Vincent-de-Paul en 1852 révélèrent une œuvre d'orgue parfaitement méconnue, si ce n'est de rares originaux comme Boëly qui s'obstinait à jouer des fugues de Sébastien Bach à Saint-Germain-

l'Auxerrois au grand dam du clergé, et Alkan, premier Français à souscrire à la Bach-Gesellschaft, qui jouait des fugues de Bach sur son piano-pédalier. Mais la cinglante apostrophe de G. Mahler reste d'actualité : « Tradition ist Schlamperei » (la Tradition est mensonge, désordre). Et G. Fauré ne dit pas autre chose dans sa Préface à l'édition de l'œuvre pour orgue chez Durand : « Le mal dont souffrent les chefs-d'œuvre, c'est le respect excessif dont on les entoure et qui finit par les rendre ennuyeux. » Contre ces « traditions » poussiéreuses faites d'imitations puériles, d'imperceptibles mais inexorables gauchissements, d'indifférence face aux découvertes musicologiques ou organologiques, de raidissements orgueilleux, se sont heureusement élevées de rayonnantes personnalités qui osaient une relecture des textes, osaient redonner chair, souffle et sang à des œuvres parcheminées, exsangues, dévitalisées à force de respect et de manque d'imagination. Il suffira de citer ici, œuvrant dans des directions différentes mais passionnantes dans leur complémentarité : en Allemagne, Gunther Ramin et Helmut Walcha ; en Autriche, Anton Heiller ; aux Pays-Bas, Gustav Leonhard ; en France enfin : André Marchal, Marie-Claire Alain, Michel Chapuis, André Isoir, Pierre Vidal, Dominique Merlet et Odile Bailleux.

2. **Les transcriptions.** — Si les traditions débouchent le plus souvent sur des trahisons, pour beaucoup, les transcriptions *ne* sont *que* des trahisons. Mais Bach lui-même a donné ses lettres de noblesse à cette activité, comme en témoignent ses transcriptions des concertos de Vivaldi et les chorals Schübler. Avec de l'adresse, du bon sens et du goût, la musique y trouvera son compte. Maintes œuvres d'orgue de Bach ont revêtu sans déchoir une nouvelle parure instrumentale grâce à Mozart (*Trio à cordes* K. 404*a* composé

d'extraits des *Sonates en trio* n°s 2 et 3, de trois fugues du *Clavecin bien tempéré*), Liszt (piano : importantes adaptations de plusieurs grands préludes et fugues dans les *op.* 462 et 463), Schoenberg (orchestre : transcriptions en 1922 de deux préludes de chorals et en 1928 du *Prélude et fugue en MI* ♭), A. Webern (application en 1934 du procédé de la « Klangfarbenmelodie » au ricercare. à 6 voix de l'*Offrande musicale*), I. Strawinsky (arrangement en 1956 pour chœur et orchestre des *Variations canoniques*), sans parler des innombrables arrangements — parfois admirables — de Busoni, Respighi, Stokowski, Myra Hess, W. Kempff, etc.

Dans l'autre sens, des organistes se sont attachés à reproduire la miraculeuse réussite des chorals Schübler : M. Duruflé chez Bornemann, Hans Schmidt-Mannheim chez Hänssler, Bryan Hesford chez Cramer, E. Scovill chez Peer, Georges Guillard chez Transatlantiques, etc., ont choisi dans l'œuvre vocal et instrumental de Bach des pièces manifestant cette pensée naturellement contrapuntique et fortement arrimée à une basse de type « pédalier d'orgue ».

III. — **Problématique moderne de l'interprétation de l'œuvre d'orgue**

Devant ce massif incontournable, intimidant, référence absolue pour tout organiste, l'interprète se trouve confronté à des problèmes qui devraient nourrir réflexion et... inquiétude permanentes. Précaution préalable : avoir sous les yeux un texte musical pur, nu, débarrassé d'une certaine « crasse » musicologique ou pseudo-pédagogique. Se souvenir ensuite qu'entre la première et la dernière œuvre d'orgue se sont écoulés plus de quarante ans ! Il n'y a certes pas « progrès », mais changements d'éclairages. Enfin, avec patience et humilité, conjuguer *savoir-faire* et *savoir-oser*. Les domaines ne manquent pas où exercer bon sens, bon goût, clarté du discours, rigueur, imagination, fantaisie, etc. Il est évident que, pour la commodité de l'analyse, nous allons ci-dessous disséquer brièvement quelques éléments essentiels : mais ces éléments réagissent en permanence les uns sur les autres et doivent sans cesse être replacés les uns par rapport aux autres !

1. **L'instrument.** — Des instruments touchés par Bach, aucun pratiquement ne reste intact, qu'ils fussent détruits par le feu (Weimar), la guerre (Sainte-Catherine de Hambourg, Marienkirche de Lübeck) ou profondément remaniés et/ou défigurés (Halle, Arnstadt, etc.). L'interprète moderne, pour éclairer sa lanterne en matière de toucher, de tempo, de registration, etc., doit donc rechercher soit des instruments relativement préservés (le Silbermann de Freiberg, par ex.), soit des restaurations scrupuleuses (Stade par J. Ahrend, Cappel par Beckerath), soit des reconstitutions dues au talent original des jeunes facteurs (J. Ahrend, M. Garnier, P. Collon entre autres). Dans tous les cas, il serait imprudent d'affirmer que nos oreilles entendront l'instrument qu'entendait Bach : car plus que l'instrument, ce sont nos oreilles qui ont changé. Pour ne chausser que des bottes de cinquante ans, n'oublions pas que 1750 = Bach, 1800 = Beethoven, 1850 = Wagner, 1900 = Debussy et bientôt Strawinsky, 1950 = Boulez. Imprégnée de ces musiques, baignant dans un environnement sonore soporifique ou au contraire agressif, notre oreille peut-elle transmettre de la même manière qu'au XVIIIe siècle les mêmes informations ? Elle n'est, au fond, elle-même qu'un instrument : les signaux sonores qu'elle transmettra n'ébranleront qu'une conscience en éveil, un cœur et une âme « à l'écoute », une sensibilité et une intelligence en alerte. Quelque sollicitude que l'on porte à l'instrument/orgue, il n'importe que par ce que dit le compositeur. Et l'interprète (comme le facteur) déchiffre toujours, se trompe souvent, trouve fugitivement parfois ! N'est pas médium qui veut.

2. **Tempo.** — Hormis dans les *Sonates en trio* où chaque mouvement a son indication de tempo (sauf le tout premier !), de telles indications sont rares dans

l'œuvre d'orgue : aucune dans la *Cl. III*, deux dans *LZ* (662 et 663), quatre seulement dans *OB* (610/Largo, 611/Adagio, 618/Adagio, 622/Adagio assai), rares dans les *Préludes et fugues* (535/Allegro, 541/Vivace, 532-550-589/Alla breve, et par exception la « Pièce »/ 572 : Très vitement — comme le premier mouvement de la *Suite anglaise*/809 —, Gravement, Lentement). Et les musicologues de se référer aux battements du pouls, aux oscillations du pendule, aux horloges musicales, aux orgues à cylindres, et d'invoquer les textes de Mersenne, Loulié, Quantz ou Engramelle. Cela est bel et bon : mais seul Carl Philipp Emanuel Bach a raison : « C'est la nature de la musique qui commande le tempo. » Et l'interprète ne part pas sans viatique dans sa recherche du tempo juste : chiffre de mesure, caractère dansant, caractère vocal (cf. les « cantabile » de *Allein Gott*/663 et de la troisième *Variation canonique*), nombre de voix, type d'écriture, texte sous-entendu, sans oublier l'acoustique, la registration choisie et l'instrument. La liberté laissée par Bach est à l'image du Créateur vis-à-vis de sa créature : une responsabilité totale, grisante et angoissante !

3. **Articulation, toucher, doigtés...** ou l'intelligence au bout des doigts. La nécessité de l'*articulation* (ou prononciation) est ainsi définie par Engramelle (*La tonotechnie*, Paris, 1775) : « Toutes les notes dans l'exécution (...) ont une étendue déterminée de son et une étendue déterminée de silence, lesquels réunis font la valeur entière de la note. Ces notes se confondraient si leurs intervalles n'étaient autant de petits silences d'articulation pour les détacher. (...) silences d'articulation dont aucune note n'est exempte, pas plus que la prononciation articulée des consonnes dans la parole, sans lesquelles toutes les syllabes n'auraient d'autre distinction que le son inarticulé

des voyelles. » C'est le lieu de rendre hommage à Helmut Walcha qui sut le premier donner un exemple magnifique d'articulation contrôlée, d'une netteté absolue. Les indications de Bach en ce domaine sont encore une fois trop rares. Heureusement les *Cantates* fournissent de nombreux exemples dont l'organiste peut faire son profit : que l'on songe à la partie de violon solo transcrite dans le sixième choral Schübler.

Mais N. Harnoncourt souligne fort justement que dans les parties vocales de Bach on trouve très fréquemment une articulation radicalement différente de celle de l'instrument d'accompagnement. Et même dans les parties instrumentales de la *Messe en si* ou de la *Passion selon saint Matthieu*, on trouve de nombreux exemples d'articulations différentes dans plusieurs voix à un seul et même endroit ! Au lieu d'y relever une contradiction, il est préférable d'y voir une surabondance typiquement baroque ; à nous, comme le dit joliment Harnoncourt, de promener nos oreilles dans les profondeurs polyphoniques.

Le *toucher* est certes le garant d'une bonne articulation, et à ce titre requérait toute l'attention de Bach, comme le rappelle Forkel : « La première chose qu'il faisait, c'était d'apprendre à ses élèves sa manière personnelle de toucher le clavier (...) à cette fin, il ne leur prescrivait pendant des mois que des exercices isolés pour tous les doigts des deux mains, avec le souci constant de produire un son net et clair. » Pour le reste : accentuation, souffle, couleur, passion, il prêchait par l'exemple.

Quant aux *doigtés*, hormis les deux petites pièces destinées à l'éducation de Wilhelm Friedemann (*Application*/994 et *Praeambulum*/930), Bach semble reprendre à son compte le conseil légèrement ironique de Debussy dans la préface de ses *Etudes* : « Cherchons nos doigtés ! » On peut être assuré qu'en écrivant Bach avait présente à l'esprit la combinaison tactile adéquate et sa virtuosité fabuleuse ne pouvait ignorer un usage rationnel du pouce, alors sous-employé.

4. **Pédalier.** — Sur un pédalier relativement court d'Allemagne du Nord, l'usage des talons est difficile. L'utilisation exclusive des pointes assure incontestablement netteté et nervosité rythmique : Walcha l'a brillamment démontré. A la condition d'une articulation souveraine, les talons doivent-ils pour autant être proscrits, surtout dans les dernières œuvres ?

5. **Ornementation.** — L'œuvre d'orgue en est relativement économe (sauf dans les chorals ornés). Il ne fait pas de doute qu'elle dérive de l'ornementation française (d'Anglebert) : mais Bach pouvait-il la recopier servilement ? L'*Explicatio*... destinée à Wilhelm Friedemann se révèle ambiguë et incomplète (cf. p. 48) et, comme le souligne P. Vidal, une table d'ornements est assez semblable à une collection de papillons qui, épinglés, perdent le frémissement vrai de la vie.

6. **Registration.** — « Cette science est morte avec lui », dit Carl Philipp Emanuel à Forkel. Et là encore les manuscrits sont avares d'indications. Seule la mention « organo pleno » apparaît souvent sans que l'on sache pour autant quelle était la composition exacte de ce « pleno ». Doit-on — comme le suggère H. Vogel — réserver les mixtures à cet « organo pleno » et jouer par exemple le *Prélude et fugue en SOL*/541 sur les seuls Principaux de 8′ et 4′ ? Peut-on faire intervenir la symbolique des nombres dans le choix d'une registration (structure ternaire de la *Passacaille*, selon M.-C. Alain) ? Un plan compositionnel n'invite-t-il pas à un plan de registration (par ex. les trois volets des fugues en MI ♭/552 et FA/540 en trois plans sonores) ? Certaines pièces ne transcendent-elles pas l'idée même de registration en sonnant superbement sur le plenum de tel orgue et gracieusement sur les flûtes de tel autre ?

Passées les provocations adolescentes d'Arnstadt,

dans quelle direction le maître de Weimar et de Leipzig engageait-il sa recherche : luxuriance ? sobriété, économie ? Bach osait sans doute beaucoup, parce qu'il savait mieux en maints domaines : acoustique, facture, rhétorique, etc., et qu'il s'était façonné une virtuosité à la hauteur de ses audaces.

Bien d'autres problèmes guettent l'interprète soucieux de restituer l'œuvre d'orgue dans son « authenticité » : usage du tremblant, opportunité des changements de clavier, règles de l'accentuation, etc. Et ce chapitre même pose plus de questions qu'il n'en résout. Le silence de Bach peut être dû à une négligence (peu probable lorsqu'on sait l'extraordinaire précision de certains manuscrits), à la coutume du temps qui s'en remettait pour l'interprétation à un enseignement oral (les traités ne codifiaient souvent que des règles déjà désuètes), ou, pour reprendre la belle expression de P. Vidal, « grande sagesse du Maître énigmatique, qui savait que l'esprit finirait bien toujours par jaillir... un peu comme le Christ ne se souciait pas d'écrire sa Parole ». Et si l'œuvre de Bach supporte paisiblement de nombreuses « lectures » (de H. Walcha à M. Chapuis, de W. Landowska à G. Gould, et de G. Leonhardt aux Swingle Singers), elle ne peut mourir, puisqu'elle nous parle de nous-mêmes.

CONCLUSION

Comment jouer Bach ? Le tranchant de la question reste toujours aussi mordant. Il convient certes d'avoir toujours présents à l'esprit ces points :

— Bach écrit pour le sanctuaire, en authentique croyant, avec un souci profond de sa responsabilité ;
— l'œuvre d'orgue s'étend sur près de quarante années et doit donc toujours être replacée dans son contexte (âge, environnement, etc.) ;
— Bach était un praticien incomparable de l'instrument (virtuose, expert, pédagogue).

Nulle musique d'orgue n'est plus souvent jouée, analysée, commentée ; et pourtant, malgré la richesse des études contemporaines, tout invite à la modestie :

— les nombreux problèmes en suspens (exactitude des textes, leur chronologie, etc.) ;
— les tâtonnements en matière d'organologie, et, par voie de conséquence, de registration ;
— les hypothèses dans les domaines symbolique et ésotérique.

A cette recherche participent *tous* les organistes *sincères*, depuis les plus humbles jusqu'aux plus illustres. Tous, lorsqu'ils jouent avec rigueur et sensibilité, ressuscitent cet être de chair et de sang qu'était J.-S. Bach, avec ses passions, ses joies, ses humeurs,

ses inquiétudes, ses tristesses. Il leur appartient de restituer à cette musique — la plus haute et la plus noble expression d'une pensée humaine — saveur et couleur, élan et fraîcheur, chant et danse. Puisse cet ouvrage trop succinct les y aider, *Soli Deo Gloria*.

ANNEXE 1

Œuvre d'orgue : principales éditions

1844-81	Peters, Leipzig, 9 vol. Edit. par F. C. Griepenkerl et F. A. Roitzch.
1846-65	Richault, Paris, 5 vol. Texte : Peters.
1850	Breitkopf, Leipzig, Bachgesellschaft, 5 vol. Edit. par O. Jahn, Becker, Rust, Naumann (entre 1851 et 1893).
1888	Novello, Londres, 15 vol. Edit. par Bridge et Higgs.
1900 sqq.	Neue Bach-Gesellschaft. Edit. par K. Straube et H. Keller.
1912-14	Schirmer, New York, 5 vol. Edit. par Widor, puis A. Schweitzer.
1917-20	Durand, Paris, Edit. par G. Fauré, puis J. Bonnet. Texte : Peters.
1924	Sénart, Paris, inachevés. Edit. par L. Vierne. Texte : Peters.
1938-41	Bornemann, Paris, 12 vol. Edit. par M. Dupré. Texte : BG.
1954 sqq.	Bärenreiter, Kassel, Neue Bach-Ausgabe. Edit. par l'Institut Bach de Göttingen et les Archives Bach de Leipzig.
1968-74	Breitkopf, Wiesbaden, 10 vol. Edit. par Heinz Lohmann. Texte : NBA.
1970	Dover, Toronto. Ed. inachevée. 1 gros vol. (*Sonates, Cl. III*, Sch., L.). Texte : BG.
1972	California, Music Press, New York, 6 vol. Edit. par Porter Heaps.
?	Lea pocket Score, New York, 8 vol. Texte : BG.
?	Kalmus, New York, 8 vol.

Ces deux dernières sont des éditions de poche.

ANNEXE 2

Catalogue : Essai de classification chronologique

Périodes de création	*Chorals*	*Partitas*	*Préludes et fugues*
1700-1708			
Jeunesse ARNSTADT MÜLHAUSEN	8 fughettas : 696, 697, 698, 699, 701, 702, 703, 704 Divers : 700, 705, 707, 712, 715, 716, 718, 719, 720, 723, 724, 725, 726, 729, 732, 733, 735, 736, 738, 739, 741, 745, 749, 750, 756, 762, 765	~ 1700 : *mi*/770 ~ 1700 : *ut*/767 ~ 1700 : *fa*/766 ~ 1707 : *sol*/768 (1re version)	~ 1703 : *ut*/549 ~ 1703 : *la*/551 ~ 1703 : UT/531
1708-1723			
Maîtrise WEIMAR COTHEN	***Orgelbüchlein*** 1re version des 17 premiers chorals dits « de Leipzig » Divers : 653*b*, 690, 691, 694, 695, 706, 709, 710, 711, 713, 714, 717, 727, 728, 730, 731, 734, 740, 744, 751, 753		? : *sol*/535 ~ 1709 : *mi*/533 ~ 1709 : *RÉ*/532 ~ 1709 : SOL/550 ~ 1716 : *fa*/534 ~ 1716 : LA/536
1723-1750			
Apogée LEIPZIG			1724/5 : *ré*/539 1724/5 : SOL/541 1727-36 : *si*/544 1727-36 : *mi*/548
	1739 : *Clavier-Übung* 1746 : « Schübler » 1747 : *Variations canoniques* ? : 18 chorals dits de l' « Autographe de Leipzig »	? : *sol*/768 (version finale)	1739 : MI ♭/552 1744 : UT/547
Total	**177**	**4**	**15**

	Toccata + *fugue* *Fantaisie*	*Concertos* *Sonates* *Divers*	*Préludes et fugues* *isolés*
1700-1708	1705-1706 : SOL/572	1703-1707 : *Pastorale*/590	1703-1704 : f. *ut*/575 ? : f. *sol*/131*a* 1708 : P. *la*/569
1708-1723	1709 : F. UT/570 1709 : T. UT/564 1712-1716 : F. *ut*/562 1716 : T. FA/540 1716 : F. *ut*/537 1720 : F. *sol*/542	1709 : *Alla breve*/589 1709 : *Canzone*/588 1708-1715 : *Concerti Vivaldi* 1716-1717 : *Passacaille*/582	1709 : P. *la*/543 1709 : f. *ut*/574 1709 : f. *si*/579 1709 : f. *sol*/578 1716 : f. *ut*/546 ? : f. UT/545 ? : f. *la*/543
1723-1750	1727-1736 : T. *ré*/538	1727 : 6 *Sonates*	1730 : P. UT/545 1730 : P. *ut*/546

Pièces d'authenticité douteuse :

F. f. *la*/561, T. f. *ré*/565, F. SOL/571, f. SOL/576, f. RÉ/580, f. SOL/581.
Chorals :702, 705, 707, 708, 716, 719, 721, 723, 730, 731, 742, 743, 747, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 762, 763, 764, 765, 770.

Pièces attribuées :

Bernhardt Bach : probablement 711.
Johann Christoph Bach : certainement 741 ; probablement 745, 748, 759, 761.
Georg Bohm : probablement 760, 761.
Johann Fasch : certainement 585.
Johann Caspar Fischer : probablement 746.
Johann David Heinichen : probablement 591.
Gottfried August Homilius : probablement 749, 759.
Johann Ludwig Krebs : certainement 567 ; probablement 710, 740, 744.
Johann Tobias Krebs : probablement 553 à 560.
Johann Gottfried Walther : certainement 692, 693 ; peut-être 748.

ANNEXE 3

Compositions d'orgues

Halle (Liebfrauenkirche)	*Leipzig (Saint-Paul)*	*Naumburg (Saint-Venceslas)*
Hauptwerk :	*Hauptwerk :*	*Hauptwerk :*
Prinzipal 16	Grossprinzipal 16	Prinzipal 16
Quintatön 16	Quintadena 16	Quintatön 16
Oktave 8	Kleinprinzipal 8	Oktave 8
Gemshorn 8	Gemshorn 8	Flûte conique 8
Rohrflöte 8	Fl. d'Allem. 8	Gedackt 8
Quinte 5 1/3		
Oktave 4	Oktave 4	Oktave 4
Spitzflöte 4		Spitzflöte 4
Quinte 2 2/3	Quinte 2 2/3	Quinte 2 2/3
Superoktave 2	Nasat 2 2/3	Flûte large 2
Sifflöte 2	Oktavina 2	Oktave 2
Terz 1 3/5	Waldflöte 2	
Mixtur VI	Mixtur V/VI	Mixtur VI/VIII
Zimbel III/IV	Zink II	Sesquialtera
Trompete 16	Cornetti III	Cornetti IV
Trompete 8	Schalmei 8	Posaune 16
		Trompete 8
Oberwerk :	*Hinterwerk :*	*Oberwerk :*
Bordun 16	(en écho)	Bordun 16
Prinzipal 8	Quintadena 8	Prinzipal 8
Gedackt 8	Gedackt 8	Flûte creuse 8
Viola di gamba 8		Unda maris 8
Oktave 4	Prinzipal 4	Prinzipal 4
Blockflöte 4	Flûte douce 4	Cor de chamois 4
Querflöte 4	Quintadecima 4	
Quinte 2 2/3	Decima nona 2 2/3	Quinte 2 2/3
Oktave 2	Hohlflöte 2	Oktave 2
Spitzflöte 2	Viola 2	
Terz 1 3/5	Vigesima nona 1 1/3	Terz 1 3/5
Waldflöte 1	Flûte large 1	Quinte 1 1/3
Mixtur 4	Mixtur III	Sifflöte 1
Zimbel III	Zimbel II	Scharf V
Fagott 16		
Vox humana 8	Sordun 8	Vox humana 8
	(anche = régale)	

Halle (Liebfrauenkirche)	*Leipzig (Saint-Paul)*	*Naumburg (Saint-Venceslas)*
Brustwerk :	*Brustwerk :*	*Rückpositiv :*
Quintaton 8	Prinzipal 8	Prinzipal 8
Gedackt 8	Gedackt 8	Quintaton 8
	Viola di gamba 8	Viole de gambe 8
Prinzipal 4	Oktave 4	Flûte à cheminée 8
Nachthorn 4	Rohrflöte 4	Prinzipal 4
Flûte douce 4		Fugara 4
Quinte 2 2/3		Flûte à cheminée 4
Nasat 2 2/3	Nasat 2 2/3	Nasat 2 2/3
Oktave 2	Oktave 2	Oktave 2
Waldflöte 2	Larigot 1 1/3	
Terz 1 3/5	Sedicima 1	
Spitzflöte I	Sifflet suisse 1	
Mixtur IV	Mixtur III	
Zimbel II	Zimbel II	Zimbel III
Ranket 8		Fagott 16
Oboe 4		Hautbois du Poitou 8
Pédale :	*Pédale :*	*Pédale :*
Untersatz 32		
Principal 16	Prinzipal 16	Prinzipal 16
Subbass 16	Subbass 16	Subbass 16
Oktave 8	Jubalbasse 8	Violonbass 16
Gedackt 8		Oktave 8
Quinte 5 1/3	Quinte 5 1/3	Violon 8
Oktave 4		Oktave 4
Nachthorn 4	Nachthorn 4	
Quinte 2 2/3		
Superoktave 2	Oktavebasse 2	Nachthorn 2
Waldflöte 1	Hohlflöte basse 1	
Mixtur VII	Mixtur IV	Mixtur VII
Zimbel IV		
Posaune 32		Posaune 32
Posaune 16	Posaune 16	Posaune 16
Trompete 8	Trompete 8	Trompette 8
Schalmei 4	(plus six emprunts	Schalmei 4
Kornett 2	à l'HW)	

Rappelons que le *Rückpositiv* est le Positif de dos, et le *Brustwerk* le Positif de poitrine.

ANNEXE 4

Bach organiste

La carrière d'un organiste

Bach a été *titulaire* des orgues suivants :

— Arnstadt, Saint-Boniface : du 14 août 1703 au 29 juin 1707.
— Mühlhausen, Saint-Blaise : du 15 juin 1707 au 26 juin 1708.
— Weimar, chapelle du château : de 1708 à décembre 1717.

Il a probablement pu *jouer régulièrement* à :

— Weimar, Saint-Pierre-et-Paul (orgue de J. G. Walther).
— Cöthen, Sainte-Agneskirche et chapelle du château.
— Leipzig, Saint-Thomas et Saint-Nicolas ; sans doute aussi Saint-Paul (Université), le Temple Neuf et Saint-Pierre.

Nous avons des rapports d'*expertise* pour :

— Mühlhausen, projet de restauration, début 1708.
— Taubach (Trebs), le 16 février 1711.
— Halle (Cuntius), le 1er mai 1716.
— Erfurt, Augustins (Schröter), le 31 juillet 1716.
— Leipzig, Saint-Paul (Scheibe), le 17 décembre 1717.
— Zschortau (Scheibe), le 7 septembre 1746.
— Naumburg (Hildebrandt), le 27 octobre 1746.

Mais il a *inspecté* aussi (et souvent *inauguré*) :

— Arnstadt (Wender), inauguration en juillet 1703.
— Mühlhausen (Wender), inauguration en octobre 1709.
— Stormthal (Hildebrandt), inauguration le 2 novembre 1723.
— Gera (Finke), inauguration le 25 juin 1724.
— Kassel (Becker), expertise le 22 septembre 1732.
— Dresde, Frauenkirche (G. Silbermann), inauguration le 1er décembre 1736, et... Stontzsch (1732), Altenburg (1739), Sangerhausen (1737), Bad-Berka (1742), Leipzig, Saint-Jean (1744).

Il a donné de *mémorables concerts* à :

— Kassel (1713 ?) devant le prince Frédéric de Hesse.
— Hambourg, Sainte-Catherine (1720) devant Reinken.
— Hambourg, Saint-Jacques (28 novembre 1720), audition-épreuve.
— Dresde, Sainte-Sophie (septembre 1725).
— Dresde, Sainte-Sophie (septembre 1731).
— Dresde, Frauenkirche (le 1er décembre 1736).
— Potsdam, Garnisonkirche (mai 1747).

BIBLIOGRAPHIE

Alain (M.-C.), commentaires de la deuxième intégrale Erato.

Alain (O.), L'Œuvre pour orgue de J.-S. Bach, Paris, Costallat, 1967.

Bach-Jahrbuch, éd. par la Neue-Bach-Gesellschaft, Leipzig, depuis 1904.

Bach-Dokumente, Kassel, Bärenreiter, 4 vol. : 1963, 1969, 1972, 1979.

Basso (A.), J.-S. Bach, Paris, Fayard, 1984 (1re éd. à Turin en 1979).

Cantagrel (G.), Bach en son temps, Paris, Hachette/Pluriel, 1982 (comprenant une traduction de la fameuse biographie de Forkel).

Chailley (J.), Les Chorals pour orgue de J.-S. Bach, Paris, Leduc, 1974.

Dufourcq (N.), J.-S. Bach, le Maître de l'orgue, Paris, Floury, 1948 ; Picard, 1973, 1984.

Duparcq (J.-J.), Contribution à l'étude des proportions numériques dans l'œuvre de Bach, La Revue musicale, n° 301-302, Paris, 1977.

Emery (W.), Les Ornements dans l'œuvre de Bach, Tours, Van de Velde, 1971.

Florand (F.), J.-S. Bach, l'œuvre d'orgue, Paris, Ed. du Cerf, 1947.

Geiringer (K.), J.-S. Bach, Paris, Le Seuil, 1970.

Guillard (G.), La Symbolique des nombres chez Bach, L'Orgue, n° 188, Paris, 1983.

Harmon (T. F.), The Registration of Bach's Organ Works, Buren, F. Knuf, 1978.

Keller (H.), Die Orgelwerke Bachs, Leipzig, Peters, 1948.

Klingfors (B.), Le Symbolisme des nombres, *in* volume 17 des Cantates enregistrées par Telefunken.

Klotz (H.), Bachs Orgeln und seine Orgelmusik, Die Musikforschung, 1950.

Pirro (A.), L'Orgue de J.-S. Bach, Paris, Fischbascher, 1895.

Rougier (A.), Les Orgues de J.-S. Bach, Lyon, Roudil, 1962.

Schmieder (W.), Thematische-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von J.-S. Bach, Leipzig, 1950 ; Wiesbaden, Breitkopf, 1973.

Smend (F.), J.-S. Bach bei seinem Namen gerufen, Kassel, Bärenreiter, 1950.

Spitta (P.), J.-S. Bach, Leipzig, 2 vol., 1873-1880.

Vidal (P.), Bach et la machine-orgue, Paris, Stil, 1973.

Vidal (P.), Bach. Les Psaumes, passions, images et structures dans l'œuvre d'orgue, Paris, Still, 1977.

Williams (P.), The Organ Music of J.-S. Bach, Cambridge Univ. Press, 3 vol., 1980.

(A paraître en 1985) Van Houten et Kasbergen, La Symbolique des nombres, Zutphen (Pays-Bas), Walburg Pres.

INDEX DES ŒUVRES

Seules les œuvres importantes (ou les recueils) sont répertoriés.

Art de la fugue, 102.
Chorals divers : Kirnberger, Suppléments, 76.
Clavier-Übung III, 67 à 71.
Concertos transcrits, 100.
Dogme : cf. *Clavier-Übung III*.
Fantaisies, 82, 83.
Fugues isolées, 90, 91.
Leipzig (autographe de), ou *18 Chorals*, 72 à 76.
Orgelbüchlein, 64 à 67.
Partitas, 92.
Passacaille et fugue, 56, 80, 91, 94 à 96.
Pastorale, 101.
Pièces isolées (*Alla breve*, *Aria Couperin*, *Canzona*, *Labyrinthe harmonique*, etc.), 101.
Préludes (Grands), 79 à 82.
Préludes (Huit petits), 83.
Préludes isolés, 102.
Ricercare à 6 (de l'*Offrande musicale*), 103.
Schübler (chorals transcrits), 71, 72.
Sonates en trio, 97 à 99.
Toccatas, 84, 85.
Trios isolés, 99.
Variations canoniques, 92 à 94.

C'est le lieu de signaler ici une récente découverte : le *Livre d'Arnstadt* (1703-1707). Son manuscrit a été copié vers 1790 par Neumeister d'après une tablature d'orgue (autographe ?). Il appartint à la bibliothèque de C. H. Rinck († 1846) ; léguée à Lowell Mason († 1872), celui-ci en fit don à l'Université de Yale. Ces 38 chorals inédits, découverts par Wilhelm Krumbach en 1983, authentifiés par Christoph Wolff, sont dans l'ensemble proches des chorals de Pachelbel, Zachow, Johann Michael Bach, avec parfois une influence de l'école du Nord. Krumbach a encore découvert (à Yale et Leipzig) plus de 25 chorals : ces découvertes accroissent d'un bon quart le corpus des chorals sans remettre en cause, semble-t-il, la hiérarchie des valeurs.

TABLE DES MATIÈRES

ABRÉVIATIONS 3

ABRÉGÉ DU CATALOGUE SCHMIEDER (BWV)..... 4

AVANT-PROPOS..... 5

INTRODUCTION 7

CHAPITRE PREMIER. — **L'instrument** 9

I. L'orgue avant Bach, 9. — II. L'orgue de Bach ; le devis de Mühlhausen, 14. — III. Problèmes annexes : diapason, tempérament, harmonisation, 18.

CHAPITRE II. — **Bach organiste** 21

I. Les devoirs d'un organiste, 21. — II. Bach organiste : le virtuose, l'improvisateur, l'expert, le pédagogue, 22.

CHAPITRE III. — **La musique** 27

I. Les influences, 27. — II. Ecriture, 31. — III. Osmoses d'écritures, 37. — IV. Le rythme, 40. — V. Constantes expressives, 43. — VI. Ornementation, 45. — VII. Symbolique des Nombres, 50.

CHAPITRE IV. — **Les formes. Les œuvres** 58

I. Le choral, 58. — II. Les grands recueils, 64. — III. Les pages liminaires : prélude, toccata, fantaisie, 77. — IV. La fugue, 85. — V. La variation, 91. — VI. Le trio. Les sonates, 97. — VII. Les concertos. Les pièces diverses, 100. — VIII. L' « organo obligato », 103.

CHAPITRE V. — **L'après-Bach** 105

I. Les élèves, 105. — II. Bach « trahi » ?, traditions, transcriptions, 109. — III. Problématique moderne de l'interprétation de l'œuvre d'orgue, 111.

CONCLUSION 117

ANNEXE 1 : Principales éditions 119

ANNEXE 2 : Essai de classification chronologique 120

ANNEXE 3 : Compositions d'orgues 122

ANNFXE 4 : Bach organiste 124

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE 125

INDEX DES ŒUVRES 126

BIBLIOTHÈQUE AURILLAC MUNICIPALE

Imprimé en France
Imprimerie des Presses Universitaires de France
73, avenue Ronsard, 41100 Vendôme
Mai 1987 — N° 32 123

Que sais-je ?

COLLECTION ENCYCLOPÉDIQUE

fondée par Paul Angoulvent

Derniers titres parus

2333 **La protection sociale** (D. BERTRAND)

2334 **Le droit de l'environnement** (J. MORAND-DEVILLER)

2335 **L'état civil** (C. DUGAS DE LA BOISSONNY)

2336 **Victor Hugo** (Y. GOHIN)

2337 **Le psychodrame psychanalytique** (E. KESTEMBERG et P. JEAMMET)

2338 **La guerre d'Espagne (1936-1939)** (P. VILAR)

2339 **L'éthologie humaine** (J.-D. de LANNOY et P. FEYEREISEN)

2340 **Le droit de la publicité** (J.-J. BIOLAY)

2341 **L'immigration en France** (G. LE MOIGNE)

2342 **La Direction du Trésor** (F. ECK)

2343 **Le parlementarisme** (P. LAUVAUX)

2344 **Le capital risque** (M. BERTONÈCHE et L. VICKERY)

2345 **Histoire des maladies mentales** (M. COLLÉE et C. QUÉTEL)

2346 **L'armée de l'air** (H. HAENEL et R. PICHON)

2347 **L'armée de terre** (H. HAENEL et R. PICHON)

2348 **Les relations soviéto-américaines** (A. de TINGUY)

2349 **L'agression** (G. MOSER)

2350 **Les partis politiques aux Etats-Unis** (J.-P. LASSALE)

2351 **La logistique** (H. MATHE et D. TIXIER)

2352 **La peinture italienne** (J. RUDEL)

2353 **Géopolitique de l'information** (H. BAKIS)

2354 **L'Ecole de Francfort** (P.-L. ASSOUN)

2355 **Le droit des organisations internationales** (M. BETTATI)

2356 **La politique criminelle** (C. LAZERGES)

2357 **La psycho-pédagogie** (G. MIALARET)

2358 **Napoléon** (R. DUFRAISSE)

2359 **Le service public** (J. CHEVALLIER)

2360 **L'enseignement par ordinateur** (A. MUCCHIELLI)

2361 **La mosaïque** (H. LAVAGNE)

2362 **Les surgénérateurs** (G. VENDRYES)

2363 **L'aménagement du littoral** (J.-M. BECET)

2364 **Textes constitutionnels soviétiques** (D. COLAS)

2365 **Le puritanisme** (A. HIMY)

2366 **Jérusalem** (M. KONOPNICKI et E. BEN RAFAEL)

2367 **La Normandie** (D. CLARY)

9 782130 396604